

# أسرار الفن التشكيلي

دكتور محمد البسيني

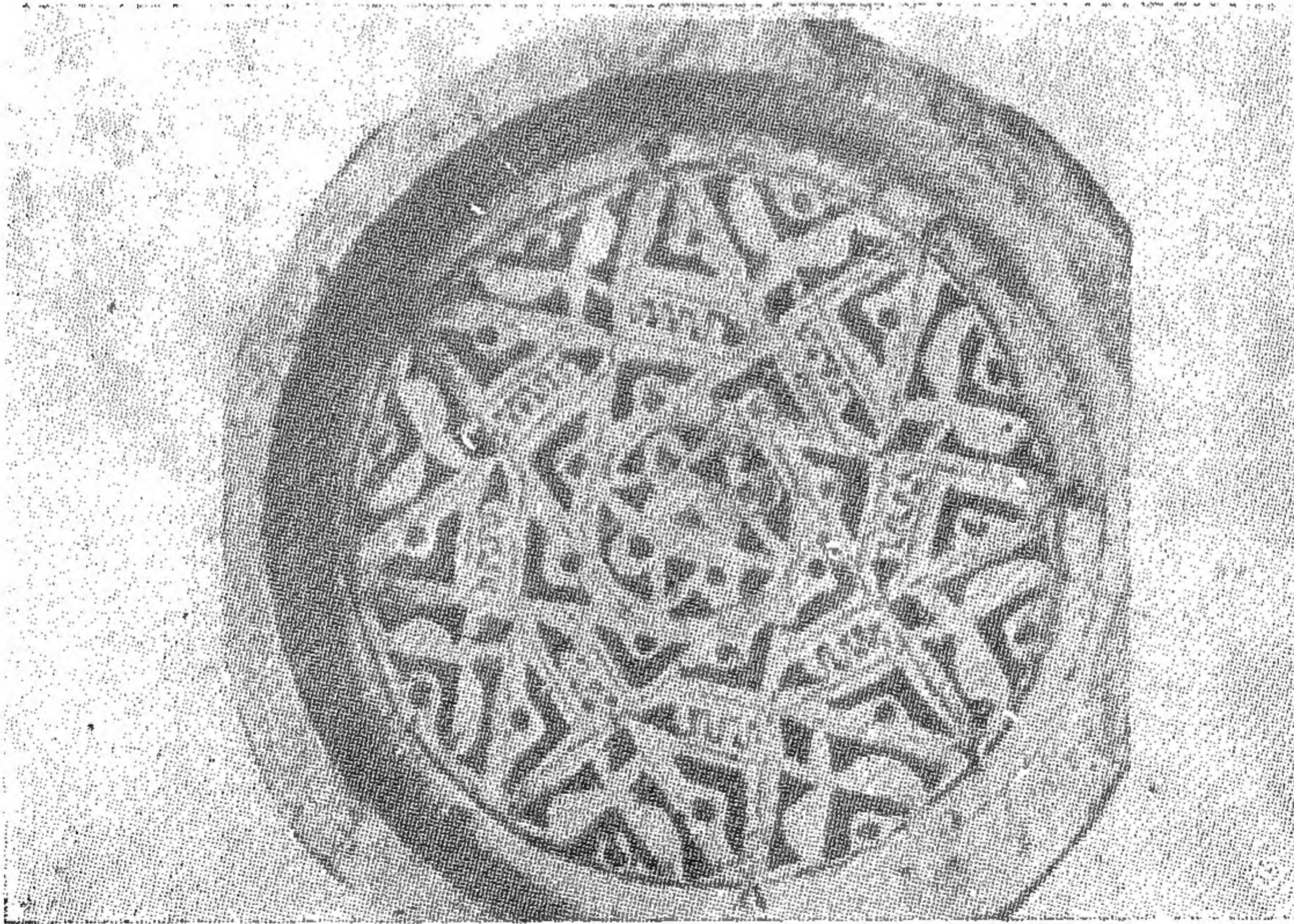
M.A. Ph D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا

أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية

كلية التربية - جامعة الملك عبد العزيز ، مكة المكرمة

عضو مجلس إدارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن

عميد المعهد العالي للتربية الفنية بالقاهرة ( سابقا )



الناشر

عالم الكتب

٢٨ عبد الخالق شرقت - القاهرة



# السُّرَرُ الْفَقْهِيَّةُ التَّشْكِيلِيَّةُ

دكتور محمد البشير

M.A. Ph.D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا

استاذ ورئيس قسم التربية الفنية

كلية التربية - جامعة الملك عبد العزيز ، مكة المكرمة

عضو مجلس إدارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن

عميد المعهد العالي للتربية الفنية بالقاهرة ( سابقا )

الناشر

عالم الكتب

٣٨ عبد الخالق شروت - القاهرة

الطبعة الأولى : ١٩٨٠



## محتويات الكتاب

صفحة	
٩	مقدمة الكتاب
١٣	الباب الأول : مقومات الفن التشكيلي
١٥	١ - الفن التشكيلي بين الفوضى والنظام
١٨	٢ - وحدة العمل الفني
٢٤	٣ - الوحدة المنبثقة والتكوين
٢٧	٤ - الخط
٣١	٥ - المساحة
٣٧	٦ - المساحة والملمس
٣٩	٧ - التعامد والأفقية
٤٦	٨ - الشكل والأرضية
٤٩	٩ - الكتلة والحجم
٥١	١٠ - النسب
٥٤	١١ - الضوء
٥٦	١٢ - التكرار والتنوع
٥٩	١٣ - التوزيع
٦٢	١٤ - التوازن
٦٥	١٥ - الصنعة
٦٨	١٦ - الصياغة
٧١	١٧ - أخلاقية العلاقات
٧٥	الباب الثاني : الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة
٧٧	١٨ - الموضوع
٨٠	١٩ - الشكل والمضمون
٨٦	٢٠ - مركز الاهتمام
٨٩	٢١ - الإشارة
٩٢	٢٢ - التلقائية
٩٥	٢٣ - الصدفة والقصد
٩٨	٢٤ - التعبير
١٠١	٢٥ - تعدد الرؤى
١٠٤	٢٦ - الخيال
١٠٧	٢٧ - التحريف

صفحة

١١١	٢٨- صراع القوى
١١٤	٢٩- الأسلوب
١١٧	٣٠- الرمزية
١٢٠	٣١- التجريد
١٢٤	٣٢- حكمة التجريد فى الفن الاسلامى
١٢٧	٣٣- الايقاع المشترك
١٣١	٣٤- الايقاع اللانهائى فى الزخرفة الاسلامية

الباب الثالث : القيم الحضارية للفن التشكيلى

١٣٥	٣٥- الفن والحياة
١٣٧	٣٦- الفن التشكيلى والتراث
١٤٠	٣٧- الفن والأخلاق
١٤٤	٣٨- الفن التشكيلى والتربية السلوكية
١٥١	٣٩- الفن والدين
١٥٦	٤٠- الفن والعلم
١٦٣	٤١- الفن والأدب
١٧١	٤٢- الفن والفلسفة
١٧٦	٤٣- الفن والتحليل النفسى
١٨١	٤٤- الفن والفراغ
١٨٥	٤٥- الفن والصناعة
١٨٨	٤٦- الفن والطبيعة
١٩٣	٤٧- الفن والملاحظة الحسية
١٩٨	٤٨- الفن النحتى بالمفهوم المعاصر
٢٠٢	

ثبت بالمصطلحات

٢٠٥	كتب للمؤلف
٢٠٧	لوحات الكتاب
٢٠٩	

## فهرس الصور

الصفحة	موضوع الصورة	الفنان	رقم
٢١١	بناء	هانز هارتنج	١ -
٢١١	قناع أثريتي للرقص	_____	٢ -
٢١٢	رسم	ادوارد ديكا	٣ -
٢١٢	رسم زخرفى خطى من القرآن	_____	٤ -
٢١٤	الغابة أحسن مكان	الكزاندر كالدز	٥ -
٢٥٧	الصديري الاحمر	بول كلي	٦ -
٢١٤	حسين أحمد جعفرى بشناق رسم خطى	_____	٧ -
٢١٥	رسم خطى	بكر عبد الله على جعفرى	٨ -
٢١٦	صورة	ولم دى كوننج	٩ -
٢١٧	الرئيس	فرانز كلين	١٠ -
٢٥٧	تكوين	موريس استيف	١١ -
٢١٨	التمثال النصفى أمام النافذة	بابلو بيكاسو	١٢ -
٢١٨	السطوح القش	فنسنت فان جوخ	١٣ -
٢٥٨	طبيعة صامته مع جيتار	بابلو بيكاسو	١٤ -
٢١٩	وجه قناع	_____	١٥ -
٢٢٠	بانوه اسلامى خشبى	_____	١٦ -
٢٥٨	صراع الخطوط ، الاحمر والاصفر	بيت موندريان	١٧ -
٢٥٩	الصيف	سنجيبز	١٨ -
٢٢٠	تبادل الشكل على الارضية	_____	١٩ -
٢٢١	اليد اليمنى للنموذج « دافيد »	مايكل آنجلو	٢٠ -
٢٢٢	تمثال « دافيد »	مايكل آنجلو	٢١ -
٢٢٣	تحت افريقي	_____	٢٢ -
٢٥٩	رجل مسن على مقعد بذراعين	رمبرانت	٢٣ -
٢٢٤	وجه	رمبرانت	٢٤ -
٢٢٤	حفر مصرى بارز من مقبرة حرمحب	_____	٢٥ -
٢٢٥	الصراع فى الحديقة	جيوفانى بليني	٢٦ -
٢٢٦	الديك	بابلو بيكاسو	٢٧ -
٢٦٠	رأس المسيح	جورج روه	٢٨ -
٢٦٠	الهنغارية ذات البلوزة الخضراء	هنرى ماتيس	٢٩ -
٢٢٧	شخص مضجع	هنرى مور	٣٠ -
٢٦١	امراتان تمسكان بالزهور	فرنان ليحه	٣١ -
٢٦١	البصل والزجاجة	بول سيزان	٣٢ -
٢٢٨	المعزة	بابلو بيكاسو	٣٣ -

الصفحة	موضوع الصورة	الفرنسان	رقم
٢٢٩	رأس	أميدو مودلياني	٣٤-
٢٣٠	نحت افريقي	_____	٣٥-
٢٦٢	امراة تقطع الخبز	ابراهام راتنر	٣٦-
٢٣١	النهم	روفينو تمايو	٣٧-
٢٣٢	عضوان في النادي	جورج بيلوز	٣٨-
٢٦٢	عقدة بقبعة	جين دي بوفيه	٣٩-
٢٦٢	ميناء غتى	بول كلى	٤٠-
٢٦٤	صورة « شيم سوتين »	أميدو مودلياني	٤١-
٢٦٥	زواج برج ايفل	مارك شجال	٤٣-
٢٦٥	احتفالات مولد الأمير سالم ١٥٦٩	_____	٤٣-
٢٦٦	الميتافيزيقي العظيم	جيورجيو دي شيريكو	٤٤-
٢٣٣	رأس لشيطان من التراكوتا	_____	٤٥-
٢٦٧	استغاثة الحرية	كارل آيل	٤٦-
٢٣٤	واحد	جيو بومودورو	٤٧-
٢٣٥	العائلة	ماكس بيمان	٤٨-
٢٣٦	حلم المسجون	شويند	٤٩-
٢٣٧	شخصيات وأنسجة	جوان ميرو	٥٠-
٢٣٨	الثور الاسود	بابلو بيكاسو	٥١-
٢٣٩	شخصان	باربار هيپورث	٥٢-
٢٤٠	القاهرة	_____	٥٣-
٢٤١	صفحة من القرآن	_____	٥٤-
٢٤٢	هيكل سمكة	_____	٥٥-
٢٤٣	شباك قلة من التراث الاسلامي	_____	٥٦-
٢٤٣	تجريد هندسي اسلامي	_____	٥٧-
٢٦٧	المقعد الاصفر	فان جوخ	٥٨-
٢٤٤	ايقاع هندسي	_____	٥٩-
٢٤٤	جورنيكا	بابلو بيكاسو	٦٠-
٢٤٥	رأس *مقدمة سفينة	_____	٦١-
٢٧٠	منظر طبيعي بالقرب من « أويفر »	فان جوخ	٦٢-
٢٤٦	الراعى والغنم	طفل في السابعة	٦٣-
٢٤٧	رسم هندسي اسلامي	_____	٦٤-
٢٧١	مشكاة من القرن ١٥	_____	٦٥-
٢٧٢	مارلين مونرو	جيمس روزنكويست	٦٦-
٢٤٧	رأس كبش ( نحت بارز )	_____	٦٧-
٢٤٨	تحذير بحرب الاهلية	سلفادور دالى	٦٨-
٢٦٨	دونا وديفانو	بابلو بيكاسو	٦٩-
٢٦٩	موناليزا	ليوناردو دافنشى	٧٠-



الصفحة	موضوع الصورة	الرقم	الفنان
٢٤٩	مصارعة الثيران بأسبانيا	٧١-	فرانشيسكو جويا
٢٥٠	كل حديث لسيارة «بلايموث»	٧٢-	_____
٢٥١	مجموعة من السيارات الحديثة	٧٣-	_____
٢٥٢	آلة حفر حديثة	٧٤-	_____
٢٥٢	مجموعة من الساعات الحديثة	٧٥-	_____
٢٥٢	مجموعة من الساعات الحديثة	٧٦-	_____
٢٥٤	أقلام حديثة	٧٧-	_____
٢٥٤	كاميرا حديثة	٧٨-	_____
٢٥٥	تمثال أسد	٧٩-	_____
٢٥٦	لجوة مصابة (حفر بارز)	٨٠-	_____
٢٥٦	الحائط الاسود	٨١-	لوييس نيفلسن



## مقدمة الكتاب

« أسرار الفن التشكيلي » عنوان هذا الكتاب الذى يجده القارىء بين يديه ، ولعله يتساءل ما هى تلك الأسرار التى يختص بها الفن التشكيلي دون غيره ؟ الواقع ان كل فن له اسراره التى لا يعرفها غير المتضلعين فى المهنة . او كما يقال بالعامية « المحنكين فى الكار » ، ولذلك قد لوحظ ان المحنكين يموتون وهم محتفظين بتلك الأسرار ، التى ما كانت لتنتقل من الاستاذ لتلميذه ، او من المعلم لصبيه ، الا اذا كان هناك تتلمذ بالمعنى الحقيقى . ومعنى ذلك وجود تلميذ يعتقد فى أستاذه ، وأستاذ وصل من الخبرة الى درجة عميقة بحيث تجلب احترام كل من يتصل به ويقدره حق قدره . ومع الأسف فى زحمة انشغال كلياته الفنون بتعليم الآلاف ، قد يتخرج الكثيرون ولم يقفوا على أسرار الفن الذى تخصصوا فيه ، ولذلك تجد معلوماتهم تهتم بالشكل اكثر من الجوهر ، وبالتالي هم ينصدرون مراكز الفن ، ويمارسون شكلياته ، دون أن يفحصوا فى أسرارهم ، ووصلوا الى درجة الاستاذية فيه . ولذلك يندر بين الناطقين بالضاد من حقق مجدا عالميا فى الفن التشكيلي ، بحيث يذكر اسمه مع قادة الفن فى العالم المتحضر المعاصر .

واذا كان هذا هو الحال بالنسبة للمشتغلين بالفن التشكيلي على وجه العموم ، فالمشكلة تظهر بشكل خطر بالنسبة للجمهور المتذوق بوجه عام ، أين هو هذا الجمهور ؟ وما هى معلوماته عن الفن التشكيلي ؟ وكيف يشجع الفنانين ويرتاد معارضهم ويقتنى اعمالهم ؟ الاجابة على هذه الاسئلة تتجه ناحية السلب اكثر من الايجاب . والقضية فى نظر المؤلف قضية الثقافة الفنية المنتشرة وضحالتها . أين الكتب التى تؤلف فى هذا المضمار ؟ وما هى المجلات التى تصدر لتنير الراى فى هذا المجال ، وأين هى البرامج الخاصة فى مجالات الاعلام المختلفة التى تتبنى قضية الفن التشكيلي وتبرزها للجمهور ؟ ان الفرص المتاحة ضئيلة ، ولذلك يزداد الجهل بالفن التشكيلي وأسراره مع ضحالة ما ينشر حوله .

هذه المشكلات دعت المؤلف ان يفكر مليا فى مداخل لحلها ، وكان اهم شيء دار فى ذهنه ايجاد مؤلف مبسط يحكى شيئا عن الفن التشكيلي . ويشرح أسرارته ، دون أن يخوض فى تعقيد فى مصطلحات عويصة تكره القارىء أكثر فى تتبع الموضوع ، ومعرفة شيء حوله ، ولذلك خرج هذا الكتاب ليسر للجمهور ، وخاصة غير المتخصص ، وطلاب الفن البادئين ، شيئا عن كنه الفن التشكيلي ومضمونه .

والكتاب يقع في ثلاثة ابواب رئيسية : الاول يعالج « مقومات الفن التشكيلي » وهى في نظر الكاتب وحدة متعددة الجوانب ، ولذلك يشرح هذا الباب مفهوم هذه الوحدة من الوجهة الابداعية ، ثم يخوض في تفاصيلها : الخط ، والمساحة ، والملمس ، والكتلة ، والحجم ، والنسب ، والضوء ، والايقاع . . الى آخر ما جاء من تفصيلات في هذا الباب ، الذى يصور اخلاقيات هذه العلاقات مجتمعة في وحدة العمل الفنى .

ثم ينتقل الكتاب الى الباب الثانى وعنوانه « الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة » ، وهنا تعالج تفصيلات اخرى من طبيعة تختلف الى حد ما عما جاء من تفصيلات في الباب الاول: فيشرح مفهوم الموضوع ، والشكل والمضمون ، والاثارة ، والتلقائية ، والعلاقة بين الصدفة والقصد ، ومعنى التعبير ، والخيال ، والتجريد ، والايقاع ، والاسلوب ، الى آخر ما جاء بهذا الباب .

اما الباب الثالث فيعالج في عمومته « القيم الحضارية للفن التشكيلي » ، فيربط بين الفن وشتى مقومات الحياة - يشرح الصلات بين الفن التشكيلي وكل من المداخل المختلفة التى يحتك بها فتؤثر فيه وتتأثر به ، ومن بين هذه الروابط : صلة الفن بالحياة ، وبالتراث ، والاخلاق ، والتربية السلوكية ، والدين ، والعلم ، والادب ، والفلسفة ، والتحليل النفسى ، والفراغ ، والصناعة ، وغير ذلك من علاقات .

فالكتاب اذا يمثل ثلاث وحدات رئيسية: الاولى تعالج البناء، والثانية تعالج التعبير ، والثالثة تعالج التأثير الحضارى للفن التشكيلي . والكتاب بهذا النحو محاولة لتجميع أسرار الفن التشكيلي في ثلاث خيوط رئيسية، وليس معنى ذلك أن الموضوع قد وفى تماما ، فالحقيقة أن كل عنصر فيه يمكن أن تكتب عنه مجلدات لكى يستوفى بحثا ، ويحتاج لحياة أكثر من مؤلف ليدخرها ، لخدمة الموضوع واستيفائه ، ولكن ما جاء هنا هو من قبيل فتح الشهية لموضوع دسم غنى بالأسرار .

والجدير بالذكر أن هذا المؤلف لم يكتب دفعة واحدة ، بل هو ثمرة جهد سنوات ، وقد بدأ مع بداية اعارتى لكلية التربية جامعة الملك عبد العزيز بمكة المكرمة عام ١٩٧٥ ، حيث جئت لإنشاء قسم للتربية الفنية في مكة المكرمة - تلك المدينة المقدسة - والذى بدأ فى اخراج أول ثماره هذا العام . وساعد فى كتابته ما أتاحته لى جريدة الندوة التى تصدر فى مكة المكرمة ، بأن أنشر للجمهور تباعا شيئا تحت عنوان « أسرار الفن



التشكيلي « في ملحق الجريدة الذي كان يصدر كل خميس ، وبعد ذلك في باب ندوة الادب والثقافة الذي يشرف عليه الدكتور صالح جمال بدوي ايام السبت او الاثنين . كما نشرت جريدة عكاظ بعض تلك الفصول . لكن بعد ان جمعت المادة ، واعيد مراجعتها لاكسابها شيئاً من الوحدة . واحلال فقرات بأخرى ، وادخال تعديلات ، واستطرادات ، هنا وهناك . وتقديم صور ملائمة ، ظهر هذا الكتاب بشكله الجديد ، الذي يعالج هذه المبادئ العامة للفن التشكيلي ، التي تهم كل مشتغل بهذا الفن : مدرس ، أو طالب . أو مثقف ، يريد خط سير يرشده في هذا المضمار .

وقد كان لتلاميذي الذين ادرس لهم مادة التذوق الفني فضل في تتبع مادة هذا الكتاب بالمناقشة اثناء المحاضرات ، وبالقراءة فيما كانت تنشره الصحيفتين ، الندوة : وعكاظ . واذ كان لي ان اشكر بعض من شجع ودفع عجلة هذا الكتاب للامام ، فأشكر السيدة زوجتي التي احاطت انتاجه بالرعاية ، كما اشكر السيد/لويس رزق الله برسوم للجهد الذي بذله في نسخ فصوله واعدادها للمطبعة .

وفي الختام ارجو ان يكون هذا الكتاب اسهاماً بجهد متواضع في شرح قضية الفن التشكيلي ، ومشكلاته ، واسراره ، للقراء في الوطن العربي ، والله اسأل ان يساعدني دائماً في البحث عن الحقيقة ، ويعينني في التعبير عنها ونشرها ، فما أجمل ان يتأمل الانسان شيئاً من أسرار هذا الكون وخالقه ، وما أجمل ان يكون ذلك من خلال الفن التشكيلي الذي يصور تلك الاسرار ، ويعبر عنها للجمهور المتعطش دائماً لفهم هذا السحر الأزلي ، الذي يحار معه ، ويحسسه دائماً بأن هناك شيئاً أكبر منه ، وأخلد منه ، سجله الموهوبون من البشر عبر عصور متصاعدة من الحضارات المتعاقبة ، تلك نعم الله ، يهبها من يشاء ، انه نعم المولى ونعم المعين ، ومنه التوفيق وبه ، وصدق الله في قوله : « فاما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الارض » (١) . صدق الله العظيم .

### المؤلف

فندق الفتح - مكة المكرمة

مايو ١٩٨٠

رجب ١٤٠٠

---

(١) القرآن : سورة الرعد ، آية ١٧



البَابُ الْأَوَّلُ  
مَقُومَاتُ الْفَنِّ التَّشْكِيلِيِّ





## ١ - الفن التشكيلي بين الفوضى والنظام

مع الحركات الحديثة في الفن التشكيلي ، أصبح الالتزام الذي تعتنقه مدرسة معينة غير ملزم لمدرسة أخرى ، وقد تحيله الأخيرة الى انقاض ، وتقيم عليه فلسفة ذات أسس مغايرة ، قد تصل في ذروتها الى النقيض . ويبدو - بعد استعراض تعدد المدارس ، والتعرف على زعمائها ، وادمغتهم ، واتجاهاتهم ، أن الأمر « فوضى » لا التزام فيه بشيء مقدس ، ويصعب معه التعرف على خيوط الاتفاق بين المدارس .

وتفسر « الفوضى » بعدم توافر نظام واضح ، ومعناها أيضا اختلاط الأمر على الفنان ، وناقذ الفن ، ومدرسه ، وتلميذه . فهل حقيقة أن حالة الفن الحديث فوضى بلا ضابط ، ولا يوجد ثمة اتفاق على مبادئ موحدة بين الفنانين التشكيليين الحديثين جميعا ، على اختلاف : خاماتهم ، وموضوعاتهم ، وتقنياتهم ، ومدارسهم ؟ ألا يوجد ثمة اتفاق بين المدارس ، حتى ولو على مبدأ واحد على الأقل ، مهما اختلفت مداخل كل مدرسة ؟

الحقيقة أن ما يمكن أن يسمى « فوضى » ليس أم - را مطلقا ، فبالنسبة للفرد العادي ، قد ينظر لمداد سكب على الأرض بطريق الخطأ ، على أنه يقع جاءت عفوية ، وتمثل في نظره نوعا من الفوضى ، لكن الفنان المدرب قد يرى في هذه البقع العفوية نظاما ، بقليل من « الرتوش » ، أي بالاضافة ، أو الحذف ، أو التكييف ، بحيل هذه الفوضى الى نظام واضح . ولا يمكن الادعاء مثلا بأن السحب التي تحركها الرياح تشكل أشكالا عفوية ليس فيها نظام ، وينطبق ذلك على : أمواج البحر ، وأشكال الكشبان الرملية ، وعلى تعريق الرخام ، وتشقق

التربة . والصحيح أن هذه المظاهر التي قد تلوح على أنها فوضى بالنسبة  
للعين العادية ، إنما تحيلها الرياح بقوتها الدافعة الى نظام ايقاعى له  
منطقة ؟ وعلاقاته التشكيلية التي يمكن أن يكشف عنها الفنان المدرب .  
ويظهر هذا جليا حين تبعث رياح الخريف أوراق شجرة ، فالرياح لها  
مسار ، ولها قوة محرّكة تدفع بهذه الأوراق في اتجاه هذا المسار ،  
لا ضده ، وتخضع البعثة النهائية لمفعول الرياح ، طبيعتها ومقوماتها .  
فالبعثة النهائية التي تبدو فوضوية عارضة ، إنما هي وليدة نظام واقع  
غير ملموس ، وهكذا في بقية الأشكال الظاهرية التي تبدو فوضوية  
للعين العادية ، مثل : تعريق الرخام ، أو تشكيل السحب ، أو سقوط  
قطرة دم على الأرض — إنها جميعا لا تحمل نظاما هندسيا فيه تماثل أو  
تكرار أو يخضع للقواعد الهندسية في الرسم ، ولكن مع هذا ، فيها  
نظامها ومنطقها الذي يمكن تكشفه ، والتعبير عنه فنيا .

ولو أن طفلا قذف بحجر على جدول من الماء الساكن ، لا نبعثت  
حركة دائرية مطردة في هذا الماء ، تضيق الى الداخل وتنفرج الى  
الخارج ، حتى تخمد حركتها تدريجيا لتعود صفحة الماء الى سكونها .  
فحركة المياه التي تولدت لها نظامها الدائري ، وهي بخلاف حركة المياه  
في الشلال أو في السيول المنهرة من فوق سطح الجبل ، والاندفاع في  
الحالتين ليس معناه الفوضى ، انه نظام له مقوماته ، وقد أمكن  
استخدام اندفاع مياه الشلالات في توليد الكهرباء ، باعتباره نظاما لقوة  
محرّكة .

والفنان التشكيلي بعينه المكتشفة ، يحيل ركام الفوضى الظاهرة  
الى نظام ، لكنه ليس نظاما متعارفا عليه ، انه نظام اللانظام ، له منطقته  
التشكيلي التجريدي . فالصورة رقم ( ١ ) وهي للفنان التشكيلي  
« هانز هارتنج » ( ١٩٤٧ ) — يلمح فيها الانسان الأول وهلة مجموعة

من البطش اللانظامية ، ولكن بتأملها قليلا يبدأ يظهر النظام ، وهي  
نوعان : دائرى ، فى الأشكال الأمامية المتجهة يمينا ويسارا ، وإلى  
الأسفل والأعلى - ومستقيم ( عرضى وطولى ) فى البطش الخلفية .  
النوع الأول أشبه بالحلقات المتداخلة بعضها فى البعض الآخر ، فى حين  
أن النوع الثانى مستطيلات غير كاملة . والشكل الأمامى ، والأرضية  
الخلفية ، فى عمومهما أشبه بلحنين متداخلين ، ومرتبطين .

ورغم أنه لا يوجد قانون واضح يمكن الاستناد اليه لتبرير الوحدة  
الابداعية لهذا العمل الفنى ، الا أن حس الفنان المرتبط لا شعوريا بحس  
المتذوقين ، هو الذى قاد هذا الابداع حتى وصل الى تلك الايقاعات  
المميزة ، التى قد تبدو لأول وهلة أنها فوضى ، لكن يحكمها فى  
الواقع النظام اللانظامى .

ان الفوضى الظاهرة قد تحمى ل فى طياتها نظاما مستقرا ، وتكشف  
هذا النوع من النظام يحتاج الى دربة من الفنان ، الذى يستطيع أن  
يدرك بؤادر النظام فى الفوضى ، وبجهد ابداعى يستطيع أن يبرز هذا  
النظام ، فيستمتع به الناس .

## ٢ - وحدة العمل الفني

وكل عمل فنى لابد أن يتميز بوحدة ترتبط بين أجزائه المختلفة ، وتوحد بينها ، وبدون هذه الوحدة يظهر هذا العمل مفككا ، وبالتالي يفترق لأهم عامل فى الابداع . والأصل فى الوحدة أنها انبثاق لمجموعة من العوامل فى سياق منظم ، متآلف ، يخضع معه كل التفاصيل لمنهج معين . ورغم أن التفاصيل قد تكون نابعة من مصادر مختلفة : من الطبيعة ، أو من التراث ، أو من اللاشعور الفردى وما استقر فى كيانه منذ أيام الطفولة ، إلا أن كل هذه المصادر - رغم تعددها واختلافها - لابد وأن تذوب بعضها فى بعض ، وتحل متناقضاتها ، وتظهر فى قالب جديد ، هو الوحدة التى تؤلف بينها ، وتجعلها فى صيغة مقبولة .

والوحدة فى العمل الفنى هى ما يمكن أن نطلق عليها كلمة « الجشتالت » ، فى النظرية المسماة بهذا الاسم ، أى الكل العام أو الهيئة ، وهو الكيان المسيطر على شتى التفاصيل .

لو فرضنا عربة فكت أجزاؤها ، قطعة قطعة ، لفقدت مساهما « عربة » ، حيث أن العجلة وحدها ، والموتور ، والبطارية ، وخزان الوقود ، والمروحة ، وأجهزة الإضاءة - كلها أجزاء ليست لها قيمة - إلا إذا وضعت فى أماكنها لتؤدى الوظيفة المناطة بها ، التى تجعل العربة تتحرك فى النهاية . وحتى فى حالة العربة كهيكل دون محرك ، لا يمكن أن تسمى عربة ، فهى فى هذه الحالة أشبه بالجسم الميت ، لأنها فقدت القوى المحركة ، أو العامل الهام فى كيان العربة . وبالمثل يمكن أن يقال عن جسم الإنسان ، أنه وحدة ، فلو أن اليد قطعت وفصلت : لفقدت وظيفتها كيد ، فهى يد تعمل باتصالها بالجسم ، وسيطرة الجسم ككل على سائر الحركات . فحين تفصل فانها تتأثر وتصبح جسما آخر منفصلا ، ويصبح جسم الإنسان ككل مفقدا هذا الجزء . أى أن جسم



الانسان بكامل معناه ، عند تصوره في حالة صحية سليمة ، لابد أن يتضمن كل الأعضاء وهي تعمل في تناسق ، وفي وفاق ، تؤدي وظيفتها في هذا الكل الموحد .

وفي العمل الفني تأتي الوحدة ، نتيجة عوامل كثيرة متراكمة من النوع الذي يثرى هذه الوحدة . وهي وحدة معتمدة على ذاتية الفنان ، الذي بقدرته الخلاقة يستطيع أن يصوغ ويؤلف بين التفاصيل ، ويخضعها لارادته الواعية ، واللاواعية ، لتخرج محملة بالقالب الذي يرتضيه الفنان ، ويعبر به عن مشاعره .

ولغة الفن التشكيلي التي تصنع الوحدة ، قوامها : الخط ، والمساحة والكتلة والملمس ، واللون ، والضوء ، والتوافق ، والتباين ، والايقاع ، والتماثل ، والترديد ، والتكرار المنغم ، والتوزيع وغير ذلك من العوامل ، لكنها ليست ذات نمط واحد ثابت ، فان هذه العوادل تترجم فرديا حسب تجربة الفنان ، وشخصيته ، وهي تأخذ كيانا مميزا مع تجربة كل فنان ، لكن القدر المشترك بين الفنانين هو في تواجدها كظاهرة ، يمكن التحدث عنها . وحينما يتحدث الفنان عنها كظاهرة ، لاينى اطلاقا التحدث على وتيرة واحدة أو نسق جامد متكرر ، فيقدر ما استطاع الخالق أن يخلق شخصيات متنوعة لكل منهم سحنته الخاصة ، وتقاطيع وجهه المميزة ، كذلك الحال في الأعمال الفنية التي هي صدى انساني لتنوع البشر . وكلما ازداد هذا التنوع ، كلما كان له أثر واضح في أشكال الوحدة وألوانها التي تنعكس في أنماط الفنانين وطرزهم . وفي ضوء التنوعات الظاهرة الحادثة يمكن التعرف على الخيط الابداعي المشترك ، الذي رغم التنوع ، يبين قدرة الفنان الانسان على صياغة تجربته ، والتأليف بين عناصرها ، والتوفيق بينها حتى تذوب كلها في القالب الجديد الذي هو انبثاق من العملية الابداعية ذاتها ، كل جزء يسعى أن يجد مكانه الفريد وسط الوحدة الكلية ، وهو

لا يطفى على غيره من الأجزاء صغر أو كبر ، وإنما يحتل الفراغ الذى يجعله يؤدي وظيفته خير أداء .

ولذلك فإن العمل الفنى فى وحدته ، يمثل نوعاً من العدالة ، حين يجد كل جزء مكانه المفضل ، دون أن يطفى على مكان جزء آخر أو يحتله ، فقيته وليدة هذا المكان الذى وجد فيه ، وكل اشعاع يصدر منه هو ثمرة خلاياه ، وفى نفس الوقت انعكاس لتأثير خلايا الأجزاء المجاورة . وكثير من التجارب تثبت أن اللون الأصفر فى محيط بنفسجى ، يرى مختلفاً عما لو رأى فى محيط أسود ، أو أحمر ، لأن تغير المحيط يعكس آثاراً على الشكل . ولذلك فإن أى جزء يدرك فى الوحدة ، لا يمكن أن يدرك منفصلاً ، إنما باعتباره جزءاً فى كل ، أخذ قيته ، وحيوته ، من هذا الكل . وبقدر ما أعطى هذا الكل من أثر ، أضاف شيئاً الى مظهره المميز عند رؤيته .

والكل فى العمل الفنى غاية فى التعقيد ، إذ أنه ليس مسألة يمكن حفظها مقدماً ، وتكرارها ، فلا يمكن مثلاً أن ينقل من الطبيعة ، فالتبيعة وحدها بدون فاعلية الفنان ، وحساسيته ، لا تحمل هذه الوحدة الفنية . فالفنان بحساسيته ، وقدرته الخلاقة ، هو الذى يرى ، ويكشف النظام ، من فوضى الأشكال ، ويحيلها الى صيغ ذات مغزى . هذه الصيغ لا بد أن يكون قد عاناها بنفسه وهو يرى ، ويسمع ، ويتذوق ، ويلمس ، ويتأثر ، فتخرج الوحدة الجديدة محملة بكل نبضاته ، تخرج هذه الوحدة كنوع من الاكتشاف غير المعروف من قبل ، لأنه لو عرف من قبل ، لكان ما يخوضه الفنان عملية آلية ، وهو ما يتنافى تماماً مع الوحدة الفنية وطبيعتها الابداعية .

فكلما كان الفنان على سجيته ، متسلحاً بأحداث الفن ، ومتدفقاً بالمشاعر ، ألهمه كل ذلك الفيض الكثير ، لينظم أعماله الفنية ، ويكشف

وحداتها ، ويتطور مع تطورها ، بحيث أن كل وحدة يكتشفها انما هي مقدمة لوحدة أخرى . ويظهر تسلسل الوحدات في تتابعها . ما فشل فيه ، وما أصاب من نجاح ، ولا علاقة في ذلك بالزمن الذي يستغرقه في كل حالة ، قرب تجربة تأخذ من الفنان بضع دقائق ، لكن وراءها رصيدا من الخبرات في تاريخ كذاحه لا يبراز فكرته . بينما قد تظهر فكرة أخرى وقد استغرقت وقتا طويلا منه ، وتبدو مفتقرة للوحدة ، لا لشيء الا لأن المعاناة ذاتها لم تكن كافية لتوصل الفنان الى ذروة التعبير المنشود ، فتخرج ناقصة غير متكاملة ، تئن من النقص في النضج ، وقد تتضح مستقبلا في أعمال أخرى غير منظورة .

والوحدة التي لها كيان فنى مؤثر ، هي التي تصدم الرائي دون أن يشعر بتفاصيلها ، فيهتز لها ، ويستجيب استجابات ملؤها العجب ، دون أن يفكر في أسباب هذه الاثارة ، أو مصدرها . وهذا الأثر الأول هو الذى يبين أن الوحدة هي ثمرة لشخصية متكاملة ، وتنبت من وميض لحظة هذا التكامل . ولا يتم ادراك هذه الوحدة حين يفتت الانسان رؤيته ، ويبدأ ينظر الى التفاصيل ، والى مهارة الفنان ، والى الموضوع أى العوامل التي قد تبهر الشخص غير المتدرب ، فتصرفه عن الاهتمام بالاستجابة الحقيقية للوحدة الفنية . ولذلك فمثل هذه الحالات لا تدرك فيها الوحدة ، لأنها ليست مسألة رياضية عددية ، تضاف أرقامها بعضها لبعض فيستنتج منها الرقم الكلى . ويتضح من نظرية الجشتالت أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء ، وعلى هذا الأساس فان وحدة العمل الفنى هي وجود صفة كلية مسيطرة ، وهي فى عمومها ، أكثر من مجرد مجموع التفاصيل . هي الصفة التي يضيفها الفنان حين يربط ، بطاقة خفية ، شتات الأجزاء بعضها ببعض ، فتصبح للأجزاء ملامح ، وتقاطيع ، وسمات ، هي نتيجة الحياة الجديدة التي اكتسبتها هذه التفاصيل ، وسط هذا الكل الجديد .

وتظهر صعوبة ادراك الوحدة من هذا الجانب ، لأنها ليست احدى الأجزاء ، كما أنها ليست كل الأجزاء مضافا بعضها الى البعض فحسب، انها الأجزاء جميعا منصهرة مع العوامل الخفية التي أثرت في ولادة الوحدة . فحين ينظر الرائي الى العمل الفنى ، لو أنه أدرك العمل الفنى من خلال العوامل الخفية الموحدة في استجابته الكلية ، اكان فى طريقه الى ادراك هذه الوحدة ، لكنه لو ركز على التفاصيل أو الأجزاء ، واحدة فواحدة ، فان الفكرة الكلية قد تضعى ولا يدركها . وحينئذ يمكن الاستنتاج ببساطة أن ادراك وحدة العمل الفنى تتوقف على الشخص المدرك ، وتدريبه المسبق فى الاستجابة للأعمال الفنية . فكلما سلم نفسه لهذه الأعمال ، لتلى دياتتها عليه ، وكلما سمح لها أن تحدث تأثيرها الكلى لأول لحظة — كلما تيسر له ادراك هذه الوحدة ، وبالتالي الاستجابة للعمل الفنى ككل ، وتذوقه .

وفد سبق أن شبهت الوحدة بالمولود الجديد ، الذى لا يحاكى فى صورته الأب ، أو الأم ، أو الأقارب ، وانما هو حصيلة لكل ذلك ، أى أنه يتميز بفرادته فى الوقت الذى يحمل سماته من أبويه ، ومن أجداده الآخرين . كما شبهت الوحدة بأمثلة كثيرة كيميائية ، فالماء وحدة بينما أجزاءه الأكسجين والهيدروجين . والماء مختلف تماما عن ادراك كل جزء داخل فى تركيبه ، كما أننا عندما نذيب ملحاً فى الماء . قد نحصل على محلول جديد لا هو بالملح ولا هو بالماء ، فكل من العنصرين ذاب فى الآخر وأصبح الموجود كيانا جديدا غير الكيانين المنفصلين اللذين دخلا فى تركيبه .

وفى اطار هذا التفسير ، فان أى عنصر من العناصر التى سيتعرض لها هذا الكتاب بالشرح ، والتفصيل ، انما سيكون فى اطار ادراك هذه الوحدة . فالتحدث عن : الخط ، أو المساحة ، أو اللون . أو الملمس .

أو الضوء ، أو التوافق ، أو التوازن ، أو الايقاع ، أو التردد ، أو التكرار ، وغير ذلك من العوامل ، إنما هو محاولة لتفسير الوحدة من خلال أجزائها . ويعنى ذلك أن الكل يجب أن يكون فى ذهننا عندما يشغلنا الحديث عن الجزء . فالجزء إنما هو معين لبناء الوحدة ، سواء كان المعين الوحيد ، أو أحد المعينات ، فالعبرة هى فى البناء الموحد النهائى الذى يخدمه : الخط ، والمساحة ، والكتلة ، وشتى التفاصيل .

ويبدو أن الفنانين الذين نجحوا ، هم الذين استطاعوا أن يوجدوا الوحدة التى تعكس شخصيتهم ، دون أن يضحوا بالعوامل البنايية المذكورة ، كل بمنهجه فى الوصول الى هذه الوحدة . وسنعالج فيما يلى أهم هذه العوامل .



### ٣ - الوحدة المنبثقة والتكوين

كل عمل فنى اذا كان جديرا بهذه التسمية ، لابد أن يتسم بالوحدة مع تعدد الجوانب . والوحدة كلمة قد تكون غامضة اذا لم يصحبها التشریح والتفسير . يمكن تصور الماء والسكر ، كل منهما له كيان مستقل ، ومذاق خاص يعرف بسماته . فلو أذينا السكر فى الماء ، ظهر تركيب جديد ، لا هو بالسكر ولا هو بالماء ، ويمكن القول أنه ماء مسكر ( حلو ) ، من خصائصه فقدان كل من عنصريه ، وهما : الماء ، والسكر ، لكياتهما الأصلى ، واكتساب كل منهما خصائص جديدة داخل هذه الوحدة الجديدة ، فالماء أصبح مسكرا ، والسكر أصبح مذابا بسائل بعد أن كان صلبا . والوحدة فى العمل الفنى لا تختلف كثيرا ، فهى تتركب من عناصر قد يكون لها مصادر مختلفة ، لكنها حين تتجمع فى العمل الفنى يصبح لها وضع جديد تكتسبه من الجوار المميز ، ومن التفاعل مع بقية العناصر ، ومن الدور الذى يؤديه كل عنصر فى بناء صرح العمل الفنى . والعنصر سواء كان خطأ ، أو مساحة ، أو كتلة ، أو ملمسا ، أو لونا ، أو حركة - تفاحة ، أو منضدة ، أو وجهها - إنما هو أداة من أدوات بناء العمل الفنى ، وينطبق عليه مبدأ تأثيره بالحيز الذى يوجد فيه ، وتأثيره فى نفس الوقت على كل ما يجاور هذا الحيز الذى يشغله ، لذلك فهو عنصر وظيفى حى ، فى بناء العمل واعطائه ملامحه . ولو فرض ونزع هذا العنصر من حيزه ، لتأثر هذا العمل أيما تأثر ، بل انه قد يسبب انهيار العمل الفنى من أساسه .

والعمل الفنى المفكك معناه أن وحدته مفقودة ، ولا يمكن حينئذ وصفه بأنه عمل فنى لافتقاره للوحدة المتحدت عنها . والوحدة لها جوانب عضوية فى اتصالها بكل ما يحيط بها ، فعين الانسان مثلا جزء من جسمه ، لكن حين تصاب بتغير ملامح وجهه ، وباب الغرفة جزء منها ، اذا أزيل تغيرت معالم الحجرة .

وهناك فارق جوهري بين الوحدة المنبثقة ، والوحدة التي تفرض ملامحها من الخارج . فالانبثاق معناه نمو طبيعي لكل عنصر ، في تفاعله مع العناصر الأخرى ، ومع كيان العمل الفني ككل . أما الوحدة المفروضة فمعناها اضفاء كيان كلى على العناصر ، وهو ليس من طبيعتها ، فيحس الرائي أنها حبست وجمدت ، وفقدت حيوية الانطلاق الطبيعي ، واكتست بشيء من التزمّت الذي ليس من طبيعة الأشياء . وفي هذه الحالة يولد العمل الفني ميتا ، حيث يفتقر لصفة الحياة المنبثقة من الداخل .

والتكوين اسم آخر لوحدة العمل الفني ، ويعنى التركيب ، أو الهيئة العامة أو الشخصية التي يؤول اليها العمل الفني ، والتي تكتسب ملامحها أثناء نمو هذا العمل ، ويعنى أيضا « الكل » . ويختلف الفنانون في مناهجهم في التكوين من حيث نقطة البداية والنهاية . فالتكوين مع البعض يولد في أثناء بناء العمل الفني ، وحبك عناصره بعضها بالنسبة لآخر ، وإيجاد جو من المعاشية بمقتضاه يستطيع كل عنصر ، صغر أو كبر ، أن يؤدي وظيفته كأفضل ما تؤدي هذه الوظيفة . وسواء احتل العنصر مركزا رئيسيا أو ثانويا ، فالمسألة مرتبطة كل الارتباط بالدور الذي يلعبه هذا العنصر بالنسبة لنفسه ، وبالنسبة لبقية العناصر . فالعنصر الذي يؤدي دورا ثانويا ، قد يتوارى ويأخذ ألوانا خافتة لا تثير الانتباه ، وقد يكون أقل تفاصيل من غيره الذي يحتل مركزا أوليا ، لكن صفات هذا العنصر الثانوي وهي على النحو الذي وصفت به ، تكتسب كيانها من هذا الوضع الذي له قيمته في إبراز غيره من العناصر ، ويشاهد هذا في المسرحية : دور البطل رئيسيا ، بينما يظهر خلفه وحوله جنود أو عمال ليضفوا شيئا على طبيعة الموقف ، فدورهم « كومبارس » ، كمل ، أى أنه ليس في نفس مقام دور البطل ، ومع هذا لو لم يؤديوا الدور الثانوي بما له من خصائص ، لأثر ذلك على دور البطل ، ولظهر مهزوزا .



وحدة العمل الفنى أو التكوين الجيد ، محصلة لتعاون عديد من العناصر ، تعاوناً منبثقاً يضم لحم ودم العمل الفنى ككل ، ويعطى له سمجته وطبيعته المميزة . ووحدة العمل الفنى التى هى ثمرة لجهد الفنان والتى تذوب فيها العناصر وتندمج ، محاولة نسبية نحو التكامل ، حيث أن فكرة الاحكام والتكامل انما هى من صفات الله فى صورها المطلقة . وعلى ذلك فان الفنان يجاهد ليقربها منا ، لكن الوحدة ذاتها فى اطلاقها ، هى وحدة الحق الأحد الأوحد لا شريك له ولا يشبهه شئ فى الأرض أو فى السماء .

وفى الشكل رقم ( ٢ ) محاولة تظهر فيها الوحدة بصورة مبسطة ، وهى لقناع زنجى من التحت الافريقى يستخدم فى الرقص ، ارتفاعه ٣٨ سم ومن مقتنيات المتحف النيچيرى بلاجوس . يمكن ملاحظة الوحدة الكلية لأول وهلة فى الأشكال البيضاوية وشبه الدائرية التى تمثل الايقاعات المختلفة فى القناع : فالوجه يضاوى ، والعيون دائرية ، والقرون تتكون من ايقاعات قوسية متكررة ، كما أن الأنف طويل واسطوانى تقريبا ، والفم قرص دائرى هو قمة شكل مخروطى ناقص . وكل عين من العينين عبارة عن شكل نصف كروى يحيطها سياج من دائرة بارزة ، ثم سياج آخر من دائرة سميكة وبارزة تعطى المعالم الكلية للعين . والوحدة تولدت من التجانس فى الخطوط الايقاعية القوسية . ومن التناسب والتناسق بين التفاصيل التى تتداخل ويمهد بعضها للبعض فى سلاسة تجريدية ، أما الفتحتان المضيئتان فى الوسط فلعلهما لعينى الراقص الذى يستخدم القناع ، وعند استخدامه يحل محل الفتحتين الحاليتين جانبان من عينى الراقص . فيظهر التلاؤم بينه وبين بقية الشكل الكلى .

## ٤ - الخط

« الخط » له معنى خاص في الفن التشكيلي ، فقد يعنى كل نقطة متحركة تحصر شكلا ، أو المحيط الخارجى لجسم معين ، أو هو أقل تخطيط من ناحية السمك يصف كيانا خاصا . وقد يعنى الرسم حينما يتم بالقلم الرصاص دون تهشير أو تظليل من الداخل ، يتحقق بالمداد ، أو السلك ، أو الخيط ، أو بأية أجسام رفيعة ، كدبابيس الابرة ، أو عيدان الثقاب ، بحيث يحصر أشكالا لها معان .

وفي فراغ أى ورقة يدرك الرائي مسطحا أملسا أبيض اللون ، مستطيل الشكل ، فلو أنه رسم خطا مستقيما وسط هذه المساحة ، لا تقسمت الى شكلين، وكان الخط هو الفاصل بين الشكلين، وإذا وضع خطا ثانيا متقاطعا ، أو موازيا ، أو مائلا على الخط الأول ، خلق أشكالا جديدة تتكاثر مع تكاثر الخطوط واتجاهاتها .

والخط قد يبنى جسما ببلاغة مبسطة حينما يعنى بوصف ايقاعات هذا الجسم . وكثير من الفنانين تركوا رسوما خطية تبين مقدرتهم في التعبير عن تلك الايقاعات بايجازات خطية مثيرة . أنظر مثلا الشكل رقم ( ٣ ) وهو رسم لجسم امرأة عار ، فكل خط يحصر الجسم انما ينساب فى ايقاعات مختلفة ، فيها سلاسة ، ورقة ، وحركة . فكأن خط الجسم الخارجى اذا تتبعناه من قدم هذا النموذج حتى قمة رأسه . وعدنا الى القدم الآخر ، لكان بمثابة رحلة فى العلو والانخفاض ، فى الطول والقصر ، فى الرفع والسمك ، فى الانحناء الى الخارج أو الداخل وهذا التنوع الايقاعى الذى ينتهى ضمنا بوصف الرأس ، والقدمين . والبطن ، والفخذين ، والقدمين ، انما هو نوع من بلاغة التعبير الذى ولدتها تلك الرحلة الخطية .

وعلى ذلك فالخط في ذاته رحلة ممتعة : في تنوعه ، وانفراجه ،  
وانثنائه . لكن الخط في نفس الوقت يصف جسما بصريا ، أو مجردا ،  
يحدد مساحة ، أو كتلة ذات حجم ، لذلك فإن الخط يعتبر في حد ذاته  
وسيلة للبناء التشكيلي . وقد اعتمد عليه الإنسان البدائي في تعبيره ،  
كما أنه قوام رسم كثير من الفنانين . وتظهر الطبيعة في كثير من الأحيان  
بنظمها الخطية الايقاعية ، فمثلا الشجرة الكثيرة الفروع عندما تسقط  
أوراقها في الخريف ، وتظل فروعها عارية بلا أوراق ، انها تبدو في نظام  
خطي واضح ، على أرضية السماء الزرقاء . كذلك لو تأملنا شبكة  
العنكبوت ، نجدها تقسيم هندسي للفراغ بعلاقات خطية ايقاعية ، لها  
مركز في الوسط والذي يبنى حوله مسدسات خطية متكررة ، في اتساع  
الى الخارج ، وتقطعه أنواع أخرى من الخطوط المائلة ، هي بمثابة  
الهيكل الذي تستند اليه الخطوط المسدسية .

وتظهر العلاقات الخطية بطريقة واضحة في موضوعات أخرى متنوعة  
المظهر ، مثل : ايريال التليفزيون ، أو شباك الصيد ، أو هياكل المقاعد  
الخيزرانية ، أو سلات البيض المصنوعة من السلك ، أو الزخارف  
الحديدية في بوابات المنازل أو حديد الشرفات ، أو في تتبع الخط  
الدائري للقوقع ، أو في خطوط بصمة الاصبع .

والخط كوسيلة للتشكيل والتعبير : لا يقتصر فيه على الأداء الخفى  
دون النظر الى القيمة الفنية التشكيلية المنبعثة ، فهو في ذاته رحلة ايقاعية  
تأخذ قيمتها من النظام الايقاعى المتضمن في هذه الرحلة ، وهو نظام  
أساسه التنوع في اتجاه الخط ، حين يمتد ، أو ينثنى ، أو يتقوس ، أو  
يزداد رفعا أو سمكا . ولكن القيمة الأخرى تتحقق فيما يحصره الخط  
من مساحات أو كتل تصف جسما معينا ، فمثلا في الأشكال الإسلامية  
الهندسية شكل رقم ( ٤ ) ، نجد أن الخطوط في تواصل تحصر مساحات

هندسية متكررة . فتعطى حسا لا نهائيا ، بينما لو تتبعنا الخط الخارجى لتمثال معين ، لوجدنا أن الخط الخارجى له أهمية خاصة فى وصف الكتلة ، وتتابعها على الأرضية الخارجية ، فانسياب الخط الخارجى دخولا وخروجا يعطى توافقات أو تباينات على الخلفية ، أو على كيان الشكل النحتى ذاته . وفى محاولات « كالدرا » شكل رقم ( ٥ ) ، أوجد علاقات خطية مرتبطة بمساحات فى معلقاته ، يحركها الهواء فتحدث ظلالا على الأرض ، وظلالها تقسم الأرض الى مساحات متغيرة مع الحركة ، ونحصرها الخطوط الخارجية التى لها أثرها فى أحداث هذه الهياكل المتغيرة .

ويظهر الخط فى أعمال الفنان « ميرو » فوق أرضياته المنغمة لونها ، وتظهر حدته فيما يحدثه من تأثيرات . والخط مع كل فنان يتشكل حسب مذهب ، وأسلوبه . لذلك فإن الحصيلة العامة لثراء الخط ، وليدة مساهمة الفنانين جميعا ، على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم . لهذا قد نجد الخط يثير خيالا كما هو الحال مع « مارك شجال » ، أو بناء هندسيا فيزيقيا مثيرا كما هو الحال مع « جيورجيو دى تشيريكو » ، أو تأملات تجريدية مختلفة كما هو الحال مع « پول كلى » ، وخاصة فى رسمه المسمى : « ميكانيكية قطاع فى مدينة » . فالرسم عبارة عن خط متصل يحصر مستطيلات أحيانا ، ومربعات صغيرة أحيانا أخرى : تارة مائلة ، وأخرى رأسية ، متراكمة أو منفردة ، وفى عمومها تكشف عن هذا النسق التجريدى لروح المدينة بعماراتها ، وقد علاها القمر . فى لوحة أخرى له شكل رقم ( ٦ ) بعنوان : « الصدى الأحمر » ، تمكن الفنان من اللعب بالخطوط المتنوعة فخلق أشكالا رمزية لوجوه بشرية ، أو حيوانات ، أو شكل صدى بارز متكرر ، أو مناضد ، وقد أحاط كل تعبير خطى بضوء فاتح ليزيد من إبراز معالم الخطوط ، كما ساعد ذلك بتنعيم الأرضية الملونة بإضافات مختلفة فى أماكن هامة ، عاون فى إبراز

هذا المعنى الخطى المميز . وفي أعمال « موندريان » مدخل آخر للعلاقات الخطية التي يبدعها باتقان الخطوط الرأسية ، والأفقية ، وما تحصره من مربعات أو مستطيلات بينها .

والمثالان الموضحان ( ٧ و ٨ ) محاولتان لطالبي في مقرر ( ١٠١ ) تربية فنية بكلية التربية بجامعة الملك عبد العزيز بمكة المكرمة بالملكة السعودية . كان على كل طالب أن يبعثر بضعة نقاط على شكل دوائر صغيرة قاتمة يصل بينها خطوط مستقيمة . وفي اتصال هذه الخطوط يظهر الشكل الكلي تدريجيا داخل إطار الورقة ، كما تحصر الخطوط مثلثات وأشكالا هندسية متنوعة .

وكان من الممكن أن يظهر التلاميذ نتائج متشابهة ، لأن مشكلة البحث مشتركة ، لكن على الرغم من ذلك كان لكل طالب شخصيته . فالشكل رقم ( ٧ ) أكثر تفاصيل ، وخطوط متراكمة ، أما الشكل رقم ( ٨ ) فمتسع وخطوطه أقل وأكثر اتساعا ، فخصية كل طالب واضحة ومتميزة .

ومن منطلق الصورتين يتحقق تكوين له خصائص تعريدية ويمثل شيئا ظاهرا في الطبيعة ، وان كان يزدهم بشبكات سلكية أو خيوط داخل نسجيات ، أو تعريقات من خلال أوراق نباتات . فالإحياء يولد معاني مختلفة . وترايبات لأنظمة محتملة تثير الإنسان بما تحمله من فكر ، وإحساس . وإدراك للعلاقات ، في وحدة منسقة .



## ٥ - المساحة

وضحنا مفهوم العلاقات الخطية في بناء وحدة العمل الفنى التشكلى ، وفى هذا النصل يدور الحديث حول دور العلاقات بين المساحات فى بناء تلك الوحدة . فالخط يحصر مساحة ، والمساحة هى ذلك الفراغ المرصود بين الخطوط التى تتجه اتجاهات مختلفة، ولو ملئت هذه المساحات بدرجات القلم الرصاص ، لأمكن القول أنها مساحات منعمة ، فيها القاتم والفاتح ، أما اذا لونت بألوان متوافقة ، كان بناء الوحدة بالمساحات المنعمة لونيا .

والمساحة تعلو أو تهبط ، تتقدم الى الأمام أو تتأخر الى الخلف ، يمكن أن تكون باهتة تميل الى التوارى ، أو على العكس تكون بارزة وتفرض شخصيتها على المساحات المحيطة .

ولذلك فإن المساحات فى العمل الفنى التشكلى أدوات للبناء ، بل لغة يمكن أن تحدث تعبيرا كلما أحكم صياغتها وربطها بعضها ببعض . وهى تتجمع أو تتفرق ، تتألف أو تتباين ، تلتئم أو تتبعر ، تتداخل ويغضى بعضها البعض أو تتسطح وتتجاور دون أن تغطي أحداها على الأخرى .

والمساحة فى الفن التشكلى ، هى اجمالى لكثير من التفاصيل فى صيغة بليغة مركزة واحدة . كان « جوجان » يلخص بمساحاته الأرض ، وأوراق الأشجار ، وأجسام الأشخاص . وظهرت التكعيبية لتزيد فى تأكيد البناء بالمساحات التى هى تصميمات متداخلة لمجموعة من الأشكال اللونية . كان « براك » ، « ويكاسو » ، منهمكين فى هذا النوع من التعميم ، ففى مجموعاتهم الصامتة التكعيبية ، تشاهد المساحة الفاتحة تجتاز المفرش والدورق والعود ، وكأنها ضوء يخترق كل شئ بينما الدرجات القاتمة تظهر فى مساحات منعمة باللون البنى ،



لترد على المساحات الضوئية بعتمه متدرجة تمتد لوحدة العمل الفنى بصورة مميزة .

والرسم الموضح شكل رقم (٩) للفنان « ولم دى كوننج » ، يبين تتابع المساحات بطريقة تعبيرية أخاذة ، فلكل مساحة شكلها المميز ، وتتكرر المساحات فى تداخل تغطى كل مساحة الأخرى ، وتفصلها عنها مجرد خطوط بيضاء ، وتكرار المساحات أدى الى تأكيد نظام ايقاعى قوى . أما فى الرسم الموضح شكل رقم (١٠) ، فقد حول الفنان « فرانز كلين » مساحاته الى قوة تعبيرية باتجاهاتها المندفعة فى فراغ اللوحة ، والتي تحصر فراغات بيضاء لا تقل شأنًا فى قوتها التعبيرية عن المساحات السوداء التى تمثل الشكل . ويمكن تأمل الشكل رقم (١١) للفنان « موريس استيف » ، وهو شكل تجريدى تتكرر فيه المساحات وتغطى البعض فى صيغة تبين كيف استطاع الفنان أن يخلق كيانا مميزا . وبعض المساحات مائلة فى تدرج فى اتجاه الوسط ، ويكملها مساحات أخرى فى اتجاهات متعارضة ، واللوحة ليست ذات سيمتريه واحدة ، فهى تنطلق من المحور الى شتى الاتجاهات .

والمساحة فى فن التصوير تختلف عن المساحة فى أى عمل آخر زخرفى ، ففي التصوير تلعب الخامة ، والتقنية ، دورا ملحوظا فى اعطاء المساحة مظهرا متنوعا دسما ، تدخله الشفافية ، والانتقال التدريجى من لون الى آخر دون حد فاصل ملفت للنظر . كما أن بعض المساحات تخلقه عجينة التصوير ، حينما تغطى السطح بطريقة ملمسية : أحيانا بالسكين ، وأحيانا أخرى بالفرجون العريض ، أو بوسائل أخرى ، لكن فى النهاية تبدو المساحة وكأنها ليست ذات لون واحد ، فتعدد نغمات اللون الواحد داخلها يجعلها تبدو ذات أعماق ، حين تقارن بالوضع الزخرفى ، الذى يغطى السطح فيه بلون واحد دون عمق ، أو تنوع ، فيظهر كيان السطح زخرفيا لأنه درجة واحدة سماء لاعمق فيها . ولعل

هذه النقطة هي التي تجعل المصور مختلفا في قدرته التعبيرية عن المزخرف . فالمصور يكاد يخلط مساحاته اللونية بانفعالاته ، فتبدو ولها وميض متألئ ، يتغير من مكان الى آخر ، فكان السطح الذي يغطي التصوير انما يصف كيانا له طبيعته الذاتية ، أكثر من كونه يكسو جسما ، كما يكسو الطلاء الحائط .

ويدور التساؤل فيما اذا كان ايجاد المساحة في التصوير عملية واعية ، مقصودة ، معروفة من قبل ، أم أنها وليدة صراع الفنان مع الخامة ، والموضوع ، ومحاولة ترجمة هذا الصراع بأشكال المساحات التي تدل عليها . والحقيقة أن التصوير الحديث خلق مشكلات عدة حينما انحرف عن مجرى التصوير الذي كانت نهايته المدرسة التأثيرية ، الى أشكال متنوعة : من التكعيب ، والتجريد ، واللاموضوعية . فكان دأب « ليجه » أن يقسم سطح التصوير الى مساحات لونية كبيرة يبنى عليها أشكاله وعناصره ورموزه ، بمحاولات ، فلا يغطيها ظلية باللون ، بل يترك جوانب منها بلون السطح الأصلي الأبيض ، فتظهر وكأنها ذات بعد ثالث . لكن محاولته تلك - وهي من المعالم المميزة في تصوير القرن العشرين ، تختلف بوضوح عن محاولات : بيكاسو ، وبراك ، وديلونى ، ورووه ، وهنرى ماتيس ، التي لم تنفصل مساحات أى منهم عن التراث الأصلى فى فن التصوير ، الذى هو امتداد للمدرسة التأثيرية . لذلك يبدو ليجه ذا طابع زخرفى حين تقارن مساحاته بمساحات زملائه المذكورين . وعلى ذلك ليس من اليسير تقنين المساحة فى التصوير والتحدث عنها بمواصفات مسبقة ، فمساحة التصوير لها كيان تفيض به ، هو وليد حرارة الفنان واستجابته لموضوعه . لهذا فان كثيرا من المساحات تنفس وتكتسب شخصيتها من كل المقومات المحيطة ، ويساعد فى ايجاد هذا الكيان ، التنعيم اللونى لتداخل شكل المساحة بعضها فى بعض فى تدرج ليس له حد قاطع .

وفى المدرسة الأكاديمية : كثيرا ما كان يفرض المدرسون على تلاميذهم مواصفات لشكل المساحة ، ولونها ، أما فى استخدام التقنية لخلق اللون خلف الصور الشخصية ، فتظهر نتائج التلاميذ وكأنها تكرار للاتجاه الواحد ، الذى هو فرض من ناحية المعلم ، وبهذا تغيب فكرة الابداع وتنعدم بانعدام المساهمة الفردية .

وعلى النقيض من ذلك ، يظهر المدرسون الذين يستسهلون أمر التعبير ، فيفرضون أرائيهم على التلاميذ بتعريفات ، لتبسيط أشكال المساحات وجعلها تبدو سريعة التأثير . وفى الحقيقة هم يقصرون الطريق على تلاميذهم ، ويضللونهم ، بحيث أن النهاية التى يخرجون اليها ما هى الا تطويع زخرفى سهل لا علاقة له بالمساحة ، بمنهاها الدسم ، كما تأتى فى فن التصوير .

كما أن المدارس الحديثة فى الفن التشكيلى ، ومنها التكعيبية بمراحلها المختلفة : المسطحة ، والمجسمة ، وسعيها للتوليف ، كذلك التجريدية ، والا موضوعية ، والرمزية — لم تعط فرصا لنمو المساحة كامتداد للتصوير ، وانما شجعت المنهج الثانى للتحويل الزخرفى ، لهذا كانت تبدو المساحات مجرد فراغات مملوءة محكمة دون عمق . وحين نقارن بعض تلك الأعمال ، بأعمال التصوير التى انتجتها شخصيات مثل : مودليانى ، أو روه ، أو تشيريكو ، تظهر الأخيرة ولها صفة الدوام الأكثر ، والتأثير المستمر ، لأن بناءها يبدو فيه عامل عضوى ، أكثر من الجوانب الزخرفية التى تسهل تشكيل المساحات وتجاورها بعضها للبعض الآخر .

فمن الخطأ التحدث عن المساحة على أنها شىء مطلق يمكن ادراكه فى ذاته ، بصرف النظر عن التكوين الكلى الجامع لها . فقد نجد أنواعا من المساحات فى الفن المصرى ، والبيزنطى ، وحتى مدرسة الخداع البصرى ، لكن ليست كل هذه المساحات من عائلة واحدة ، ولا يمكن

أن تصنف باعتبار أنها تنتمى بعضها الى البعض . ففي الحقيقة أن كل مساحة تدخل في كيان له ملامحه الوصفية ، التي تنعكس على طبيعة هذه المساحة ، وذاتيتها ، وبالتالي فإن المساحة لا ترى منفصلة ، وإنما تدرك في إطار هذا الكل . وعلى ذلك فإن التحدث عنها إنما هو بمثابة التقريب للفهم ، أكثر من كونه فهما كاملا أصيلا . فقد كان بعض المدرسين يصدر عن أحكاما مسبقة على الاعمال الفنية ، بضرورة تميز الشكل من الأرضية ، ومعنى ذلك ظهور الشكل بمساحات واضحة محددة تبرز من الأرضية ، فكان ذلك يقلل من شأن أية تعبيرات يحدث فيها تداخل للمساحات ، بين الشكل وأرضيته . ولكن مدرسة الخداع البصري أخذت هذا المغزى ، وبأمثلة عديدة للفنان « فازارلى » ، أمكنه أن يخرج من هذه القاعدة المسبقة ، التي لم تختبر اختبارا أصيلا - الى خلق فن فيه الشكل والأرضية متداخلان ، ويتبادلان الوظيفة ، بل واستطاع أن يجعل مساحاته بتنظيماتها الهندسية المحكمة ، أن تولد حركة تؤثر في المتذوقين ، وأصبح فنه من بين أعمدة فن التصوير في القرن العشرين ، الذي تحتويه متاحف الفن الحديث في العالم .

ولذلك لا يجب الادعاء المسبق لمواصفات معينة لما يجب أن تكون عليه شكل المساحة داخل العمل الفني ، فلنقربها قدر ما نستطيع الى الفهم بالأمثلة المختلفة ، لكن سنظل ادراكها مرتبطا بنوعية الفنان ، وأسلوبه ، والتقنيه التي يتبعها لاجراء عمله ، والتي تشكل بالضرورة مساحاته التي يستخدمها . وأنجح مثل على ذلك ، بعض اللوحات المشهورة للفنان بيكاسو الذي استطاع في إطار اللون الرمادي ، أن يحوله في تدرج الى لون بنفسجي : محمر تارة ، ومائل الى الزرقة تارة أخرى ، ورمادي فاتح في المرة الثالثة ، بينما يبدو الرمادي في عمومته وهو يحتل مساحة كلية ، لكن عند النظر اليها تظهر مفصلة بتنغيمات مختلفة حينما تدرك بأبعادها الشاسعة .

فالمساحة اذا اجمال لمجموعة من التفاصيل تظهر في كل ، وتعميم  
لمواصفات مختلفة تهضم في كيان موحد ، وعمق في الأداء لوصف سطح  
معين ، يجعل عجيبة التصوير هي الأداة لوصف هذا السطح ، فيدركه  
الرائي غنيا وله مقوماته الذاتية . والصورة رقم (١٢) تمثال نصفي أمام  
النافذة للفنان بابلو بيكاسو ، دليل رائع على منتهى الاجادة في ايجاد  
تركيب فني أساسه المساحة المنعمة والمتنوعة والمتداخلة بصورة متزنة  
ولها خصائص ملسية وتعبير ببساطة وعمق .



## ٦ - المساحة والملمس

ان بناء العمل الفنى التشكىلى يتطلب وعيا من جانب الفنان بعناصر كثيرة تدخل فى تركيب هذا العمل . ولقد تحدثنا عن المساحة ، وسنستطرد هنا فى ربطها بما يسمى « الملمس » . فالملمس هو ما يميز سطحا عن آخر ويجعله واضحا : فسمارة الخشب لها ملمس يختلف عن ملمس الرمل ، وعن سطح الرخام ، وعن أسطح : الحرير ، والكتان ، والصوف ، والتطيفة ، وغير ذلك من الاجسام التى تقع تحت حس الفنان وبصره . وكلما نجح الفنان فى أن يكيف المساحة بحيث يظهر ملمسها ، أدى ذلك الى ثراء فى اخراج وحدة العمل الفنى . وتكيف الملمس يحدث على مستويات مختلفة ، ترجع ارتفاعا وانخفاضا الى قدرة الفنان . فاذا ازداد ظهور الملامس كاضافات سريعة على السطح ، أدى ذلك الى ظهور وحدة العمل الفنى بصورة زخرفية ، أما اذا جاء الملمس وليد تعمق فى نسيج كل جسم ، وظهر كجانب من طبيعته ولحمه ودمه ، خرجت وحدة العمل الفنى معبرة ، وفى تكامل أفضل . والملمس لا يفتعل والا فقد قيمته ، والافتعال يحدث عندما تنكرر التفاصيل بصورة رتيبة واحدة ، دون تكيف حسب كل وضع . وهذا يؤدى بالتلاميذ الذين يستسهلون الرسم الى ما يسمى بظاهرة الآلية ، وهى ادل على تكرار على وتيرة واحدة لا تحمل التنوع ولا التكيف . والآلية تعنى الرسوم التى فقدت صلتها بالفكر والحس وأدبت بدون ترو . لهذا كان يوصف « فان جوخ » وهو يرسم ، أنه يرسم بدمه ، فالدفء والحرارة اللذين كان يشعر بهما أثناء رسمه ، والاتصال القلق المتوتر ، واتجاهه الباحث الدءوب - كلها كانت دوافع مرتبطة بضربات فرشته حين كان ينسج الاسطح ويبين مميزات وملامسها . وفى الشكل رقم (١٣) ، يلاحظ فى صورة فان جوخ المسماة : « السطوح القش » كيف أبرز الفنان ملمس تلك البيوت مستخدما المواد ، والقلم



الرصا ص واللون الأبيض الصينى ، على اللوحة ، ولا شك أن الملامس واضحة فى كل التفاصيل التى ابرزها .

وها هو بيكاسو فى صورته التكميلية المسماة : « طبيعة صامتة مع جيتار » بمتحف زيورخ ، يحاول بطريقة أخاذة أن يبرز ملامس السطوح من خلال النسيج الطبيعى لكل جسم فى الصورة ، وبلا افتعال شكل رقم (١٤) فالجيتار يحمل تدرج القاتم والفاتح وتداخلهما وبروز ملمس ممثل فى النقط العلوية والخطوط الممثلة للاوتار . ويظهر الملمس فى نوتة الموسيقى على شكل خطوط أفقية منقطعة ، كما تظهر خطوط للزجاجة وأخرى مميزة للأناء الوسط . ويتضح الملمس فى الصورة الخلفية التى تشتمل على بعض السحب ، وكذلك فى اناء الفواكه الذى يتوسط المنضدة أمام الصورة . وهكذا فإن المساحات أخذت شخصياتها باللامس المميزة لكل منها ، والتى لعبت دورها فى بناء وحدة الصورة وتكاملها . واللامس تنتقل من إطار العمل الفنى الى الديكور المريح الذى يدخل فى حياتنا ، حينما تجمع الحجرة الواحدة أشكالاً مصنوعة من خامات مختلفة : كالصوف (السجاد) ، والخشب ( الأثاث ) والحرير ( الستائر ) ، والزجاج ( النوافذ ) ، أو حتى فى رداء الإنسان الذى يدخله : الصوف ، والجلد ، والتيل ، والحرير ، وأنواع المعادن . أليس موضوع الملمس هاما للفنان ولكل انسان يريد أن يستمتع بالفن فى حياته ، ويحس بلغته ، ويقدر على استخدامها ؟

وفى الشكل رقم (١٥) دليل فنى على الملامس يتضح فى وجه قناع من ساحل العاج بأفريقيا . لقد دخلت مختلف الخامات : الريش . والخشب ، والقرون ، وفروع الشجر ، والوف ، فى صناعة هذا الشكل الملمسى التعبيرى المثير ، حتى فى اخشب الممثل لوجه القناع ، فقد حفرت عليه معالم الحواجب ، والعينين ، والخدين ، والانف ، والفم والأسنان ، وانتشرت نفس الملامس حول الوجه وفى أعلى الرأس ، لتكمل التشريح المتنوع الذى زاد من الحس التعبيرى .

## ٧ - التعامد والأفقية

التعامد يعنى الاستقامة بزاوية رأسية على القاعدة ، وهى الأرض والأفقية تعنى الامتداد مسطحا فى اتجاه الأفق ، بقدر مايسمح البعد والادراك . والصفقتان تكمل احدهما الأخرى ، وترمز ان لقيمتين فنييتين ، واستطاع القرن العشرين تجريدتهما فى جانب من الأعمال الفنية ، وخاصة فى أعمال الفنان الهولندى « بيت موندريان » .

وبالتأمل يمكن مشاهدة المنزل وهو يقام عموديا على الأرض ، ويمشى الانسان عموديا على الأرض ، كذلك الدواب ، أما النخل والأشجار فتنبثق من الأرض فى اتجاه السماء ، واذا بها عمودية الى حد كبير على الأرض . لكن كل شئ وهو عمودى على الأرض ، يصبح متميزا اذا قورن بالاتجاه المضاد ، وهو الأفقية التى تمثل امتداد الأرض فى اتجاه الأفق ، حيث تتلاشى النظرة فى سراب اللانهاية .

والتعاقد والأفقية علاققتان متصلتان تؤثر أحدهما فى الأخرى ، كما يمكن أن يكونا معا صرح العمل الفنى التشكيلى ، المؤسس على دعائم معمارية . واذا عولجت الصورة على أساس هاتين العلاقتين ، دون الاعتماد على مظاهر بصرية ، انتهت ببناء تجريدى أشبه بأنغام الموسيقى. وقد عالج ذلك الفنان موندريان فى العديد من صورته ، فأخرج الصورة من اطارها التقليدى فظهرت بلا برواز، واعتمد فى اخراجها على الخطوط الرأسية والأفقية ، وعلى التقاطع بين النوعين من الخطوط والفراغات المحصورة بينهما . ولقد اتسمت الصورة بهذا النوع الجديد من الایفاع ، فأطلق على احدهما : «برودواى بوجى ووجى» ( ١٩٤٢ - ١٩٤٣ ) محفوظة بمتحف الفن الحديث بنيويورك ، والتسمية مستمدة من رقصة كانت منتشرة فى نيويورك فى الأربعينات ، وهى سربعة الحركة ، كما أن برودواى يمثل الشارع الذى تعرض فيه الأفلام

السينمائية ، والروايات المسرحية ، ذلك الشارع الذي يتلأأ بأنوار النيون المتحركة والملونة التي تزدان بها الاعلانات المتزاحمة . كل هذا قد عكسته صورة موندريان شكل (١٧) ، بأسلوب تجريدي . فهناك تكرار للخطوط الرأسية والأفقية : المتصلة ، أو الناقصة ، المباشرة وغير المباشرة ، تجمعها بقع مربعة حين تلتقى وتتقاطع ، فتحدث زغالة أشبه بتلك الى تشاهد في اعلانات النيون المعروفة في ميدان الساحة بنيويورك .

وقد نجح الفنان في تنظيم الفراغات ، مثلما نظم الأشكال بتقاطعاتها ، فأوجد مدرسة حديثة مميزة في التصوير في القرن العشرين سرعان ما أثرت في أشكال : المباني ، وواجهات المحال التجارية ، ومانشيتات الصحف ، وتقسيمات الأبواب والنوافذ ، وفترينات العرض وأغلفة الكتب ، وكونت منهجا في التصميم له مذاقه الهندسي المميز .

وكان الناس حينما يرون صورة ، لا يتأملونها في ذاتها ، ولكن يختلفون لها مرجعا وهو «الطبيعة» ، وهذا المعيار يصرفهم عن تذوق القطعة الفنية وما تتضمنه من نظم ، وإيقاعات ، وعلاقات تشكيلية . ومنهج موندريان جذبهم من اللحظة الأولى الى تأمل عمارة الصورة ، والتدريب على الاستمتاع بالفراغات الهندسية المحسوبة ، والمسافات التي يبنها عموما الخطوط الرأسية والأفقية ، حين تتقاطع وتصل ما بين الحافة والحافة ، لهذا فهو قد أكد مدخل الهندسة كأساس للبناء الفني .

لكن موندريان لم يكن وحدة الذي أثار ذلك وأكد ، وإنما سبقه الفن الاسلامي بمقرنصاته ، وبالأرابيسك الذي وضعه في المنابر وعلى الأسفال ، وبعدد من الزخارف الهندسية التي وضعها مكسلة للخط.

العربي بتشكيلاته التجريدية المختلفة ، التي ظهرت كأجزاء مميزة للامس  
جدران المساجد ، وفي المشرييات ، وغيرها من مظاهر الفن  
الاسلامى . . . . . أليس من المفيد حقا أن تعاد دراسة الفن الاسلامى  
لاستخلاص كثير من الركائز التي يمكن أن تلعب دورها في فن القرن  
العشرين ؟

ان حساب موندريان في صورته أشبه بحساب القافية في الشعر  
العربي ، وبالمسافات في الموسيقى عموما ، فهو يلعب بالمسافة ومضاعفاتها ،  
بالربع والمستطيل الذى يمكن أن يحوى مربعين ، بالفراغ الضيق  
المستكين ، وبالفراغ الواسع الرحب كذلك . يتفلسف الفنان التشكيلي  
دون قيد مسبق ، أو التزامات من الخارج ، فالهندسة والرياضة العقلية  
مع حس قائد ، كلها مقومات تلك العقلية المبدعة المميزة في القرن  
العشرين .

والتلاقى بين التعامد والأفقية ، ليس قاصرا على ما كشفه الفنان  
موندريان في أعماله وغيره مفهوم الصورة في القرن العشرين ، بربطها  
أكثر بالمفاهيم التجريدية ، التي أكدها الفن الاسلامى في زخارفه  
الهندسية ، ومخطوطاته الكونية . فالحقيقة أن التأمل للطبيعة ، يجد  
أن الأشجار وسائر النباتات تنبثق من الأرض ، وتظهر بشكل متعامد  
عليها ، كما أن الإنسان بعد أن يمر بمرحلة الحبو على قدميه ويديه ،  
يتعلم الوقوف على ساقية ، فيصبح شكله مختلفا عن الحيوانات ذوات  
الأربع ، وتظهر استقامة عوده بشكل رأسى على سطح الأرض الأفقى .  
ووقوف الإنسان على سطح الأرض ، انما تمثل نوعا من التسامى حين  
تقارن الرأسيات بالمسطحات الأفقية ، فكل خط رأسى يحس فيه الرأى أنه  
يتسامى في اتجاه السماء ، لذلك فان هذه الرأسية تحمل في مضمونها  
الاحساس بالتسامى . على أن التعامد والأفقية لا يظهران في تناسق ،  
الا اذا مرا في عملية حساب دقيقة تحسب من خلالها الفراغات والأشكال ،



وما تكونه فى اطار العمل الفنى . فاذا ما اقتربت الرأسيات بعضها من بعض ، ثم تباعدت بعد ذلك ، فانها تحدث فراغات فيما بينها ، أشبه بالمسافات الموسيقية ، ويؤكد هذه المسافات كل الخطوط الأفقية التى تقطع الخطوط الرأسية ، وتبرز أوضاعها فى أثناء هذا التقاطع .

ومن الصعب مقارنة العلاقة بين الرأسية ، والأفقية ، فى الفن التجريدى الحديث ، بأية ظاهرة مباشرة فى الطبيعة ، حيث أن عملية التجريد تسقط من حسابها الأشكال ، والصيغ ، والملامح ، التى يمكن أن ترتديها تلك الرأسيات المتعامدة لتقترب من الطبيعة . وهى تلعب بالقانون نفسه : أى « التعامد والأفقية » ، وهما يعتبران من صفات وجود الانسان ، ومن خصائص ما شيده من عمارات قديمة ، وحديثة . ومن الصعب على الرأى أن يتذوق هذا النظام التجريدى لأول وهلة لأن اطاره الفكرى عادة يحتج عليه استدعاء صور بصرية من الشائعة فى الطبيعة ، ويتعذر عليه استدعاء أشكال طبيعية قريبة مما يراه فى هذه الصور التجريدية . لذلك فلا بد عليه أن يتدرب من جديد على النظر الى الأشكال المرتبة ، على أساس أنها تطبيق لعلاقة مجردة بين الرأسى ، والأفقى . وهذا التحرر يشبه ما يحدث فى الكيمياء ، عندما يترجم أى حامض أو ملح الى رموز كيميائية للدلالة على عناصر هذا الملح ، كأن يقول مثلاً على حامض الكبريتيك : يد م ك ب أ ، فهذا الرمز الأخير هو تجريد علمى ينوب عن أصل الشئ .

وقد ظهرت أهمية هذا التشكيل بالأشياء الأفقية فى الحياة المعاصرة ، حين اتجه الانسان الى مدخل جديد فى تصميمه : للبلاط ، والواجهات الزجاجية ، ونوافذ العرض ، وبعض حديد الشرفات والأبواب والشبابيك الحديدية ، وأغلفة الكتب . فتدرب فى التصميم على كشف العلاقة بين الرأسية ، والأفقية ، وانتقل منهجه الى كل التنظيمات التى يمكن أن تخضع لهذه العلاقة التجريدية ، من : تخطيط

الشوارع والمطارات والحدائق ، وتنظيم خطوط المرور ، والاعلانات .  
فكان هذه العلاقة بين الرأسية ، والأفقية ، أعطت قاعدة هندسية للتعبير ،  
والتنظيم المعماري ، لم تكن متوافرة من قبل .

وكان بعض المعماريين يحسون بضعف عندما يطالبون برسم  
أشخاص من الناحية البصرية ، وكانت هذه الأشخاص تعتبر دليلا على  
وجود الموهبة في الرسم ، أو فقدانها . لكن بتيسير العلاقة التي كشفها  
موندريان بين التعامد والأفقية ، أمكن للمعماري ولأى شخص  
يستطيع أن يتقن رسم الأشخاص ، أن يجد متنفسا في التعبير باستخدام  
العلاقة الهندسية دون أن يخشى لوما ، أو تقدا خارجيا ، فساعدت هذه  
العلاقة على تنمية الجرأة لدى المعماريين الناشئين ، في ايضاح تصميماتهم  
بشكل مقبول لرواد هذه العمائر .

ولا شك أن الماكينات الحديثة تخضع في تصميمها للعلاقة بين  
الرأسية ، والأفقية ، وتقاطعاتها المختلفة ، فهي تؤكد لهذه العلاقات بين  
الرأسيات ، والأفقيات ، التي نجح موندريان في التعبير عنها . وبعض  
المباني الحديثة قد أخذ بهذا المنهج ، فيبدأ بهيكل حديدي ، أو  
خرساني ، يقوم أساسا على حساب الرأسيات ، والأفقيات ، ثم يملأ  
الفراغ بتصميمات من الطوب ، تكمل الهيكل الأصلي وتؤكدده .

وقد تبدو هذه العلاقة ميسورة للشخص غير المتعمق ، وقد يرى  
أنها لا تتطلب جهدا أو عمقا ، لكن في الحقيقة لو أعطى تلميذ عادى  
قطعة من الورق الأبيض ، ومدادا أسود ، ومسطرة ، وطلب منه أن  
يقسم هذا الفراغ الى خطوط رأسية وأخرى أفقية ، بحيث تحصر بينها  
مساحات من المستطيلات والمربعات ، مريحة للنظر ، وتحمل ايقاعات  
مختلفة - لوجد التلميذ أن هذه مشكلة متحدية ، وتكشف ضرورة أن  
يسر في تمارين وتجارب متصلة كي ينجح في النهاية في عملية الحساب



العسير ، ويصل الى المستوى المرموق فى تصميماته . لكن محاولاته الأولى ستثن بفقرها فى حساب هذه العلاقات حسابا فنيا ، حيث أنه يبحث العلاقات فى ذاتها ، دون أن يستند الى أى مدلول بصرى .

وهذه القضية لا تعطى عادة للتلاميذ الصغار ، لأنهم لا يفهمون هذه التجريدات بسهولة ، لكن قد يكون مجال هذه التجريدات ، نهاية المرحلة الثانوية ، أو مرحلة التخصص فى الفنون . وقد تبدأ الدراسة بمحاولات لترتيب شرطان من الورق الأسود على الأرض الأبيضاء ، توضع بشكل رأسى أو أفقى ، وتقاطع بعضها البعض ، وتتدرج باستخدام الأدوات الهندسية ، من : لوحة ، ومثلثات قائمة الزوايا ، ومسطرة حرف T ، وأقلام دقيقة ، ومساطر مرقبة ، لحساب الفراغات ومضاعفاتها بالسنتيمتر . فهذه الأدوات تساعد فى إيجاد معدلات فى التصميم مدعمة بأسس من الرياضة ، وإدراك معنى الوحدة ومضاعفاتها ، بالاختزال ، أو الترييع ، الذى يكون فى النهاية منطقا رياضيا ، وراء عملية التشكيل التى تحدث تأثيرا إبداعيا على المتذوقين ، أشبه بالحساب الموسيقى الذى يعكس ذكاءا ابتكاريا .

ويظهر اتجاه موندريان جليا فى اللوحة الاسلامية الموضحة فى شكل رقم (١٦) ، اذ أنها تحتوى على تقسيمات رأسية ، وأفقية ، تحصر بينها مساحات متنوعة تجمع بين الكتابة العربية ، والزخارف الاسلامية ، والمصبغات المفرغة . ويظهر الشكل فى عمومته متنوعا بطريقة فنية ، تبين مدى إبداع الفنان الاسلامى . وإذا اقتلنا الى الشكل رقم (١٧) للفنان موندريان حيث يعبر عن صراع الخطوط الرأسية ، والأفقية ، وأضاف الى بعض مساحاته اللونين : الأصفر ، والأحمر سنجد أن فكره مستوحى من الفكرة الاسلامية ، وزادها

تجريداً باعتماده على الهندسة فقط دون ملامس ، بينما في الشكل السابق تظهر الملامس جلية في الحشوات بأنواعها المختلفة • والحقيقة أن ماكشفه موندريان يعتبر امتداداً لهذا التفكير الاسلامي الهندسي ، الذي آن الأوان أن يدرس ، ويمارس ، ويستمر •

## ٨ - الشكل والأرضية

العمل الفني التشكيلي له وحدته التي تعتمد على صياغة عناصر كثيرة والتأليف بينها . ولعل أهم تلك العناصر : « الشكل والأرضية » ، فالشكل يبرز الى الأمام ، والأرضية تتوارى الى الخلف . « الشكل » يمثل المضمون الرئيسى المراد التعبير عنه ، فى حين أن « الأرضية » تمثل الجو الملائم الذى يتناسب مع الشكل ، والذى فى كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معالمه ، ويؤدى رسالته .

الشكل هو الأمامية المتصدرة للوحة ، ولكى يحتل مكان الصدارة لا بد له من نضاعة فى اللون ، ووفرة فى التفاصيل ، وتأکید على التعبير ، بينما الأرضية - بحكم وضعها كأرضية ، لا يجدر بها أن تتسم بنفس صفات الشكل ، والا أثرت على كيانها ، وأضعفت من قوته ، وبددت رسالته . لذلك فإن الأرضية يتحتم أن تكون خافتة ، قليلة أو منعدمة التفاصيل ، باهتة أو قائمة لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه ، متوارية فلا تجذب الانتباه فى اللحظة الأولى للرؤية ، بل تعين على أن تكون الرؤية الفنية للشكل أولاً ، الذى يمثل فى حقيقته حدث الصورة ورسالتها المميزة .

وهذا الشرح السابق ينطبق على فنون كثيرة : فى المسرح ، والسينما والموسيقى ، والغناء . ففى الروايات المسرحية أو السينمائية ، نجد أن البطل والبطلة يمثلان دائماً موقع الصدارة ، ويمثلان الشكل ، بينما سائر الممثلين يأتى دورهم فى تهيئة الجو المحيط - مهما كانت مراكزهم - والذى يمثل الأرضية .

وفى الموسيقى ، يخرج الناي وحده أو العود ، فتخفت سائر الآلات الموسيقية لتعطى الفرصة للآلة المنفردة كى تؤدى دور الشكل ، وسائر الآلات الموسيقية لا تتوارى بطريقة اعتباطية ، وانما تشكل فى مجموعها

نغما يمثل أرضية ملائمة لبروز الشكل . وهكذا العمل مع المعنى الذى يبدأ غناءه بعد أرضية ممهدة من الموسيقى تردد اللحن ، لكن عندما يبرز الصوت الآدمى ، تتعاون كل الآلات الموسيقية لتحيطه بالنغم الملائم الذى يزيد من بروز الصوت، ويكسبه الدراما أو الحيوية المميزة . ولا يستريح الجمهور عادة اذا طغى صوت الموسيقى على صوت المعنى أو المطرب . فمعنى ذلك اختلال الصلة بين الشكل والأرضية ، وإيجاد علاقة منفرة تعوق النشوة الجمالية ، أو تحد من حدوث الطرب .

وإذا عدنا الى الفن التشكيلى ، نجد أن العلاقة بين الشكل ، والأرضية ، لم يكن لها شكل ثابت حيث يمكن الادعاء بوجود قواعد حتمية للربط بينهما ، فمادما نسلم بضرورة الابداع فى العمل الفنى ، فلنتوقع اذا تجديدنا فى العلاقة التى تربط الشكل ، بالأرضية . لذلك يمكن ملاحظة هذه العلاقة بوضوح فى معظم الصور البصرية التى أنتجها الفنانون التشكيليون منذ عصر النهضة الايطالية ، حتى المدرسة التأثيرية ويظهر الشكل فى هذه الأعمال على أنه جوهر الصورة ، لكن مع القرن العشرين بدأت العلاقة بين الشكل ، والأرضية ، تتذبذب ، فتارة يشاهد الشكل متميزا والأرضية خادمة ، وتارة أخرى نشاهد الصورة ، وبخاصة التجريدية ، ولا معالم مميزة للشكل أو الأرضية ، وتارة ثالثة ترسم الصور بحيث يتبادل الشكل وظيفه الأرضية ، وتتبادل الأرضية وظيفه الشكل ، كما هو حادث فى فن الخداع البصرى .

وازاء هذا التنوع الشديد ، يتكشف الرأى تعذر الاستناد الى قاعدة مطلقة مسبقة تعينه على الحكم على مدى جودة العلاقة بين الشكل والأرضية . وان كان لابد من كشف مثل هذه القاعدة ، فانها تستقر فى وحدة العمل الفنى ، وتأثيره المباشر للوهلة الأولى على الرأى ، وهذه أيضا مسألة متوقفة على ثقافة الرأى الفنية ، وقدرته على الاستجابة الى الابداعات التى تفاجئه دائما بالجديد .

وقد استطاعت نظرية الجشتالت في علم النفس أن تضرب أمثلة تجريبية ، للكشف عن طبيعة العلاقة بين الشكل ، والأرضية ، في عملية الإدراك .

وفي الشكل رقم ( ١٨ ) ، وهو عبارة عن لوحة للفنان سنجير ، وتدعى « الصيف » ، وهى من الصور الحديثة - نرى تداخل الشكل والأرضية ، ومدى ذوبان كل منهما فى الآخر لابراز الأشكال التكعيبية ، والاتجاهات المتصارعة .

والشكل رقم ( ١٩ ) ، نموذج تبادل الشكل ، والأرضية ، ووظيفة كل منهما للآخر فى العمل الفنى وهو من أمثلة الجشتالت المعروفة فلو أن المساحة « أ » اعتبرت الجدار القريب ، لظهرت الدرجات على انها سقف متدرج لهذا الجدار ، فى حين لو أن المساحة « ب » هى التى برزت الى الأمام ، لظهر هذا الدرج المذكور على شكل سلم ، وهكذا تحدث الذبذبة بين الشكلين الأمامى والخلفى أو بين الشكل وأرضيته وامكانية تبادل الواحد منهما ووظيفة الآخر .



## ٩ - الكتلة والحجم

« الكتلة » تعنى صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، « والحجم » يعنى التجسيم أو التجسيد ، وهو معنى مضاد للتسطيح الذى يقتصر على بعدين فى ابراز المرئيات : الطول ، والعرض ، فالحجم يعنى الطول ، والعرض ، والعمق . وتحقق الحجم ب بروز الأبعاد الثلاثة ، لا يعنى بالضرورة توافر الكتلة ، اذ أن الكتلة احدى خواص الحجم حين يكون صلبا وله صيغة مميزة ، مستقرة ، ذات دفع من الداخل ، ممثلة ولها ذاتية خاصة .

والكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان فى العمل الفنى ، الكتابة تتحقق من خلال حجم ، والحجم فنيا يظهر على شكل كتلة . ويبدو الأمر جليا عند الفنانين الذين مارسوا النحت والتصوير فى آن واحد ، أمثال : ميكل أنجلو ، وهنرى مور ، وپابلو پيكاسو ، ومارينو مارينى ، وغيرهم . فحينما ينجح الفنان فى تجسيم عالمه بوسيلة النحت ، فإن ادراكه للبعد الثالث يتضح ، كما أن احساسه بالكتلة فى الفراغ ينضج . فرؤيته للجسم بحكم طبيعة العمل ، لا بد وأن تتوافر فيها معالجة كل جوانب الجسم ، وتفاصيله : من الأمام ، ومن الجانبين ، والخلف ، فالادراك يكون شاملا . ولقد فهم النقاد هذه الحقيقة ، فأصبحوا يعرضون النماذج الحديثة على قواعد دائرية متحركة ، بحيث لا يضطر المتفرج أن يدور حول النموذج ، وانما يدور النموذج أمامه فيدرك سائر العلاقات الجمالية ، علاقات الكتل والفراغات المحيطة وهى فى حالة تنوع وتغير ، فيتذوق بعمق هذا الاحساس ، الذى يختلف فى طبيعته عن الاحساس بالكتلة والفراغ داخل التصوير .

واذا تصادف وأراد النحات أن يعمل ، فإن حصيلته فى الوعى بالكتلة فى الفراغ ، وبالأحجام ، يستفاد بها كثيرا فى تصوير عالمه

الفنى . فالتصوير يصبح كالنحت ، ذا أبعاد ثلاث ، ملئ بالكتل التى تناسب فى يسر وتمهد لبعضها البعض ، لتفصح عن المعزى التعبيرية بقوة ووضوح .

ها هو ميكل انجلو ، قمة عصر النهضة الايطالى ، يشكل كتلا مناسبة يمهد بعضها لبعض الآخر ، فى قوة ، وصحة ، وشباب ، فالعضلات ممثلة تكشف عن تشريح الجسم الانسانى فى أروع ما يكون من حيوية ، وإيقاع ، وحركة . وفى لوحات هذا الفنان أيضا ، تأمل انتقالات الكتل ، وتركيب ، الأجزاء التى تنبعث من تشريح جسم رياضى ، لا تجد له معادلا الا فى العصور اليونانية ، والرومانية .

ونفس الفنان ، تظهر مقدرته فى تلك الكتل التشريحية ذات الأحجام المميزة فى نماذجه المتعددة ، التى تتمثل فى اليد اليمنى للتمثال « دافيد » شكل (٢٠) . فهذه اليد صيغت فى كتل متحركة ذات صلابة ، تحمل نبضات اليد بعروقها ودقائقها : أنظر صياغة الأظافر ، وتفصيل كتل كل اصبع ، وانحناءة اليد ككل ، انها يد ذات قوة ، يد عاشت السنين الطويلة تعمل ولا تكل ، يد تركت الدنيا فى نبضاتها أحداث الزمن ومعاناة الأيام . ان ميكل آنجلو يقول الكثير ، من خلال تكتيله لهذه اليد ، يقول الكثير عن عصره ، وقرنه للطبيعة والواقع ، وهضمه للتراث اليونانى والرومانى ، وولعه بالمبالغة بالواقعية فى أدق تفاصيلها وخصائصها الواقعية ، التى تسندها دراسة علمية لتفاصيل جسم الانسان ، دراسة وراءها فهم للتشريح المبنى على قوة الملاحظة .

ان اللعب بالكتلة والحجم فى أعمال ميكل آنجلو ، تعطى مثالا لعصره فى تناول هاتين الخاصيتين الفئيتين ، لكن خصائص الكتلة والحجم ليست قاصرة على عصره ، فمعالجتها تنوعت وتغيرت عبر العصور ، بما يوضح تراث العالم المرئى ، وحيرة الفنان ازاءه منذ فجر التاريخ حتى وقتنا هذا .

## ١٠ - النسب

يقصد « بالنسب » العلاقات بين تفاصيل الجسم الواحد ، والأجسام الأخرى التى توظف داخل العمل الفنى . فقد كان هناك تصور بصرى عند الاغريق ، يحدد رأس الانسان من حيث الحجم بأنها تساوى سبع جسمه ، وطول الفخذ يتعادل مع طول الساق ، وظل طلاب الفن سنوات طويلة يطبقون هذه النسب عندما يرسمون جسم الانسان . وكان الاغريق يحلمون بنسب ذهبية حتى فى تصورهم للمستطيل ، لكن الزمن تغير وأصبحت النسب مسألة نسبية فى العمل الفنى ، ومرتبطة أساسا بالانفعال الذى يقود الفنان فى عملية ابداعه ، التى تمر فى مراحل من التغير والتحول / ومع هذا التحول بطلت فكرة النقل الحرفى للطبيعة ، والالتزام بنسب فوتوغرافية ، فنقاس الطبيعة بالامساك بالقلم الرصاص أمام عين مع تغبض الأخرى ، وربط مقاسات كل أجزاء الجسم التفصيلية بالأوضاع التى تتحدد بها على طول القلم ، كأداة للقياس . كما بطل استخدام خط الشاغول ، والشباك المفرغ فى الورقة الذى ينظر من خلاله الفنان الى الجسم الطبيعى المراد رسمه . بطلت هذه الأدوات مع تغير نظرة الادراك ، من كونها استسلاما للعالم الخارجى ، الى اعتبارها احساسا بهذا العالم وتفاعلا معه ، وترجمة هذا التفاعل فى الأعمال الفنية .

حينئذ يظهر معنى جديد للنسب ، معنى ذاتى يرتبط بطبيعة ابداعية الابداع التى يخوضها الفنان ، وهو معنى مرتبط بنوع انفعال الفنان ، ودرجته ، فهو لم يعد يلتزم فى نسبه بالطبيعة : قد يطيل أو يقصر ، يكبر أو يصغر ، يضيف أو يحذف ، يجمع أو يفصل ، يقسم أو يفتح ، حسب ما يتطلبه المنهج الابداعى الذى يقوده ، وهو منهج لا تعرف نتائجه مسبقا ، ولا يحفظ للتلاميذ ، وسيظل ذا طبيعة ذاتية طالما كان هناك ابداع وتجديد .

والسؤال الذى يتبادر للذهن : اذا كانت النسب ذاتية فى العمل  
الفنى ، فكيف يمكن أن يقاس جمالها ويتفق عليه ، وخاصة فى الحالات  
التي يلغى فيها الفنان أجزاء كلية ويرمز لأشياء أخرى ، دون التزام  
بقاعدة مسبقة ؟

الحقيقة أن روح الابداع الفنى فى الصور الحديثة ، يحمل فى  
طياته شيئا من سمات الأطفال الذين يعكسون فى فنونهم الطلاقة  
والتلقائية . فقد يرسم الطفل دائرة وتكفيه على أنها تعبر عن الانسان ،  
وقد يزيدها خطوطا فى أسفلها أو فى الجوانب ، لتعبر عن الأطراف  
والأصابع . وفى هذه الحالة يظهر التكامل الذاتى المرتبط بلحظة  
الانفعال ، فنسب الأشياء التى يصنعها الطفل فى رسومه مرتبطة  
بأنفعالاته ، وأحاسيسه ، وشخصيته ككل . وهكذا حينما يتسلح  
الفنان الحديث ببراءة الطفولة وصدقها ، فإن نسبه ترتبط كذلك  
بصدق انفعاله ، وبسجيته ، دون التزام بمهارات محفوظة ، أو قواعد  
مسبقة .

والصورة شكل رقم (٢١) عبارة عن تمثال « دافيد » للفنان  
« ميكل انجلو » . ونأمل هذا التمثال ، يظهر بوضوح الاهتمام  
بالنسب بأوضاعها الطبيعية على الرغم من المبالغات التى أحدثها الفنان  
فى العضلات ، وفى تشريح الجسم عموما . ولا شك أن نسب  
هذا التمثال لا تتوافق فى الانسان العادى ، فقد اختار الفنان  
أوضاعه بطريقة مثالية لتعبر عن الانسان فى ذروة صحته ، وعنقوائه ،  
وقوته ، وهو فى ذلك يتمثل بالانسان الرياضى الذى أكدده الفن  
الاغريقى .

ولو قورن هذا التمثال بالتمثال الافريقى شكل رقم (٢٢) ،  
وهو من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا — لظهر بوضوح كيف تغيرت

النسب الى مبالغات وتحريفات مرتبطة بالتعبير : فالجسم أسطواني الشكل ومزخرف ، والأذرع طويلة وممتدة حتى الفخذين ، بينما يظهر الفخذان في جلسة مربعة كل فخذ يقطع الآخر ، وهي أفخاذ رمزية أكثر منها واقعية . ومن الوجهة الفنية ، لا يمكن الادعاء بأن المدخل مايكل أنجلو هو المدخل الوحيد الصحيح ، وأن المدخل الأفريقي مشوه وغشيم وبعيد عن الدراسة ، فلو وصلنا الى ذلك لكأننا نظرتنا سطحية بغير عمق . فالحقيقة أن الذي أثر على الفن الحديث ، هو ذلك الفن الأفريقي بالانساب وبالتحريف ، وقد ساعد هذا الفن على أن يصنع منه القرن العشرون فنه . لهذا فان هذا التمثال حقيقة انسانية من نوع مغاير لتمثال مايكل أنجلو ، تلك الحقيقة التي يشترك فيها فن الطفل ، وبعض الفنون البدائية والشعبية ، التي كانت النسب في مفهومها من وسائل التعبير عن الانفعالات ، وعن مضامين الحسن ، التي قد تعجز المدارس الكلاسيكية ذاتها عن ايجاز هذا المدخل .



## ١١ - الضوء

« الضوء » أحد عناصر بناء العمل الفني التشكيلي ، وعكس الضوء « الظلمة » أو الظلام ، لهذا يظهر الضوء ساطعا كلما أحيط بجو من الظلمة . ويختلف الضوء كما ندركه في حياتنا اليومية ، عن الضوء الذي يشرى قيمة العمل الفني . فقديمًا كان يتعلم التلاميذ في المدارس ، ان الضوء الذى يدخل من النافذة ، وينير جوانب الأجسام التى يصدمها ، لا بد وأن يترك جانبها الآخر فى ظلمة ، وترتب على ذلك نشوء قاعدة مفتعلة تذهب الى اضاءة جانب من الجسم المرسوم بظلاله باللون الفاتح ، بينما يطفى الجانب الخلفى الآخر غير المتعرض للضوء باللون القاتم ، وهو منطق أشبه بالفوتوغرافية . ولكن المفزى الفنى للضوء بدأ يتضح على يد فنان القرن السابع عشر المشهور « رمبرانت » ( ١٦٠٦ - ١٦٦٩ ) ، الذى تكشف فى الضوء قيمة فنية يمكن أن تلفح الأجسام التى يريد أن تظهر فى النور وتسحر الأبواب ، بينما التفاصيل الأخرى التى لا يريد أن تحتل مكان الصدارة ، كان يغمرها بجو الظلام فيكسيها بألوانه الداكنة ، الا أن الفنان فى ابداءه ، لم يتبع قاعدة النور والظل الآلية التى سبق الحديث عنها ، فقد اعتبر الضوء عنصرا تشكليا عليه أن يوزعه فى لوحته لكى يبنى به موضوعه ، ويوزن أجزاءه المختلفة ، فلا مانع أن يأتى الضوء من مداخل مختلفة وليس من مدخل واحد ، وحينئذ يسرى الضوء فى أجسام أشخاصه فى الأماكن التى تساعد على إبراز « الدراما » ، التى يريد التعبير عنها .

أنظر مثلا الصورة رقم (٢٣) لهذا الفنان ، وعنوانها « رجل مسن على مقعد بذراعين » ، وهى من مقتنيات المتحف الأهلى بلندن ،

لقد انساب الضوء ليعبر الوجه بتجاعيده ، واليد التي تستند اليها الرأس ، واليد الأخرى المتكئة على ذراع المقعد . كما لفح الضوء العباءة السميكة التي يتدثر بها هذا الرجل الكهل ، وانتقل الضوء أيضا خلف المقعد من أعلى ، ومن الجانب الأيسر ، لكنه ضوء ليست له قوة الضوء الأمامي الذي أثار الرأس ، والكتفين ، والرداء . انه نور سحري موزع بحساسية ، وبفن ، ووازن ، حيث ساعد على تأكيد صمت الكهولة . ولاحظت تأمل الصورة ، يسترعى الرائي أضواء على تجاعيد الوجه ، وأضواء على ثنايا الرداء ، وأخرى تنير الأصابع ، ثم تخفت الأضواء في الخلف لتأخذ أمامية الصورة مكائتها وبروزها . والضوء بمغزاه الفنى ، يعنى النور الذى يعين عند إبراز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة ، ويزيد وضوحها . أما الظلام فينتشر على الأجسام ويزيدها غموضا ، ويخفى معالمها . لذلك فان الضوء هو الشعاع الذى يكشف خبايا الأشياء ، ويجلو تفاصيلها ، فتعيها العين المتذوقة وتزداد فتنة بها .

وها هو رمبرانت فى تصويره لوجه شكل رقم (٢٤) ، يلعب بالضوء ، فقد أبرز الجانب المواجه للمتفرج وخصه بعنايته ، فلاح تفاصيله ، بينما ترك جانبا من الوجه فى نصف ظلام ، فأصبح الضوء والظل كلاهما أداتان للتجسيد والبناء ، وبعث التعبير الذى يكشف عن ملامح الشخصية ، وكيانها الذاتى .

لقد تعلمت أجيال من الفنانين ، بفضل كشف رمبرانت لعنصر الضوء كأداة للبناء فى الفن التشكيلي ، ومازال تأثيره ممتدا حتى جيلنا هذا ، رغم تغير الأساليب الحديثة عن القديمة . ان دراسته للضوء ستظل ممتدة أجيالا أخرى ، لأن رمبرانت كان حساسا لهذا العامل الهام ، مكتشفا لقيمته ، عارفا لسحره ، وواعيا بتأثيره .

## ١٢ - التكرار والتنوع

ان الشيء الذى يتكرر يتأكد ، بعكس الشيء الذى يمر على أبصارنا مرة واحدة فانه يميل الى التلاشي والنسيان . وتكرار العنصر عدة مرات يحوله الى ملحمة : أنظر مثلا شخصا يصلى بمفرده ، وقارنه بنفسه وهو عنصر فى صفوف متراصة فى صلاة الجماعة ، ان له قوة أكبر حين يصبح وحدة متكررة فى كيان أكبر .

والعمل الفنى يحوى عناصر : قد تكون آدمية ، أو حيوانية ، أو نباتية ، وقد تكون أقواسا ، أو دوائر ، أو مستطيلات ، أو مربعات ، أو مثلثات ، أو مجرد خطوط رأسية ، أو أفقية ، أو مائلة ، وقد تكون مجموعة لونية متوافقة أو متباينة - فى كل حالة من الحالات السابقة يحدث التكرار . و « التكرار » نوع من الايقاع الذى يمثل ترديدا لفكرة ، هذا التريد لا يتم على وتيرة واحدة والا انتهى بشكل آلى ميت ، فلا بد أن يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراء . والتكرار صفة انسانية عامة قبل أن تتحول الى مغزى فنى ، فالشخص يروى القصة ويسرد الحدث مرارا وتكرارا ، معتقدا أن أحدا لم يسمعه من قبل ، يرتدى الثياب فترى الأزرة تتكرر ، والجيوب تتكرر ، والزخرفة التى ينتهى بها ذيل الرداء تتكرر . ويحدث التكرار فى الرداء الواحد وفى التفصيلا ، حينما يتعشقها أفراد كثيرون ويفضلونها على غيرها ، حتى أنها لتصبح زيا كزى الجنود ، أو الطيارين أو البحارة ، يرتديه كل شخص فيحس أنه ينتمى الى الجماعة .

وفى الفن التشكيلى يحدث التكرار ، لكنه تكرار متنوع ، واذا خلا من التنوع يصبح آليا ، ممجوجا ، فاقدا للحس والفكر معا . وفى الصورة رقم (٢٥) ، وهى تفصيل من حفر بارز من مقبرة الجنرال « حار محب » فى ممفيس - تبين مجموعة من الرجال يهملون لقائدهم

( مصر — الأسرة الثامنة عشرة حوالى ١٣٥٠ ق . م . ) ، من مقتنيات متحف بروكلن بنيويورك . ويمكن ملاحظة التكرار مع التنوع ، فالوجه مكرر أربع مرات ، لكنه فى كل مرة متنوع الحركة بملامح مغايرة . وتظهر الفروق حين يدقق المتفرج وهو يتفحص كل عنصر على حدة : خذ مثلا شعر الرأس للجندى أقصى اليسار ، انه مكون من ثلاث طبقات كل طبقة لها تنظيمها الخاص . وعندما يقارن هذا الشعر بشعور بقية الجند ، يشاهد اما طبقتين ، أو طبقة واحدة . وكل وجه له سحنة مميزة رغم أن طريقة رسم العين تكاد تكون متشابهة ، والذراع الأول من جزئين ، بينما الذراع التى تليها جزء واحد ، وتظهر الأيدي المهللة الى أعلى وهى أربع أيادى ، اثنتان معا واثنتان منفصلتان ، وميل الأصابع متنوع فى كل مرة ، ويظهر ذلك أيضا فى ثنية الابهام ، وهناك يد الى أقصى اليسار لها شكل مغاير للأيدى الأربعة السابقة ، ويكمل الشكل الرموز الهيروغليفية العلوية الغائرة .

والحقيقة أن هذا التكرار والتنوع وصل الى ما يشبه الايقاع فى الموسيقى . فتغيير طفيف فى وضع الوجه أدى الى نعم جديد على نفس النمط ، واستقامة الرقبة أو ميلها قليلا ، غير الى حد ما فى تعبيرات كل وجه : ففيه الجاد ، وفيه المتطلع الى أعلى ، والمتوارى فى الزحام ، ثم أن رص الوجوه ليخفى بعضها البعض ، ساعد على ايجاد نوع من المنظور رغم أن الحفر على حجر ، فهناك وجوه قريبة ، وأخرى أبعد ، والأيدى أبعد وأبعد . لذلك فإن هذا الحفر الذى ينبئ على أساس استخدام عناصر متكررة فى تنوع ، انما يحقق مستويات فى واقعية الرؤية : المستوى القريب من الرأى ويمثل الجنديين القريبين ، والمستوى الاوسط ويمثل الجنديين نصف المختفين ، والمستوى الثالث للأيدى العلوية ، أما المستوى الرابع فتحقق بصورة غائرة فى الكتابة الهيروغليفية .

ومن الطبيعى أن يرمى كل شكل بظلاله على الآخر ، طالما هو

أبرز منه ، كما تغوص التفاصيل في ظلال قاتمة ، وعلى ذلك يتأكد التكرار المتنوع بصورة مليئة بالحياة . تأمل - حتى في تكرار الأعين ، شكل الواحدة لأول وهله يبدو وكأنه شكل الأخرى ، لكن في الحقيقة لم تتكرر العين بطريقة آلية ، انها تكررت بصورة متنوعة دقيقة الملاحظة ، وأخذت كل عين مغزاها من المسافة التي بينها وبين الشعر حينما تتجه الى أعلى ، والمسافة بينها وبين فتحتى الأنف حينما تتجه الى أسفل . فتغيير المسافات ، واتجاه كل عين ، ومدى اتساع قوسيتها ، كل ذلك جعل من هذه الوحدة الصغيرة المتكررة أداة تعبير بليغة ، في بساطة وفي إيجاز . وما ينطبق على الأعين ، ينطبق أيضا على الشفاه ، والأنوف ، والأصابع ، وسائر التفاصيل المتكررة في تنوع . ان التكرار ، والتنوع ، صفتان متلازمتان في بناء العمل الفنى المعبر ، ويسهمان في ثرائه .



### ١٣ - التوزيع

ويقصد « بالتوزيع » حسن انتشار العناصر داخل العمل الفني ، والاجادة في ترتيبها بعضها بالنسبة للبعض الآخر ، وبالنسبة للعمل الفني ككل . أما « الترديد » فهو الحس الرابط المتضمن للتكرار ، بمعنى : أن كل توزيع جيد يتضمن في طياته ترديدا لايقاعاته ، وتوافقاته ، وملامحه في ثنايا العمل الفني ككل ، وحينما يتكرر العنصر ، ويوزع بأكثر من شكل متناسق بعضه مع بعضه ، فإن هذه العملية يطلق عليها : « الترديد » .

حاول موزع في الموسيقى أن يعيد توزيع أحد ألحان الموسيقى « محمد عبد الوهاب » . وحدثت مقارنة بين النغم قبل التوزيع وبعده ، ولاحظ أن التوزيع أحدث تنقية للأنغام الموسيقية ، وتأكيذا على مصنفاتها ، فظهرت عملية تركيز ، أجلت النغم الواحد ، وأكسبته رقة وعذوبة . وكان الموزع يزيد في تأكيد بعد المسافات بين الأنغام ، طولا أو قصرا ، وأحدث بذلك نوعا من الاجادة في استخلاص النغم ، فأضفى جمالا على اللحن بأسره .

« والتوزيع » في الفن التشكيلي له شكل مشابه ، حيث أن بطش الألوان ، والأشكال الكثيرة العارضة التي ترد في هوجة التعبير وتدفعه ، إنما يتم لها تهذيب مباشر من خلال التوزيع . ولذلك تكتسب عملية الابداع اللاواعية ، وعيا جديدا بالحساب الحساس الثمر ، هذا الحساب الذي يكتسب خاصية أخرى مع حسن الترديد ، أي تأكيد الايقاعات ، واستمرارها ، وانتشارها ، برباط محكم .

ومن الطبيعي أن يكون لكل فنان منهجه في التوزيع ، والترديد ، ولهذا يصعب وصف قالب معين لما يمكن أن يكون عليه التوزيع

والترديد . فالمثل الفردي قد لا يوصل الى التعميم الذي ينطبق في كل حالة ، حتى أن مثل هذه المحاولة قد لا تؤدي الا الى قاعدة ميتة تبعث على الضرر واعاقة الابداع . ويمكن تحسس هذا الموضوع بالتعرض لأمثلة متنوعة للتوزيع والترديد . ففي أعمال بيكاسو ، كان ينتهي اللون الأحمر الغارق فيه ، الى توزيع في نسيج الصورة ، هو وليد التفاعلات والتحويلات الحادثة من البداية حتى النهاية ، أى أن التوزيع ليس مسألة زخرفية مضافة ، وانما هو حصيلة صراع القوى الذي يوفق بينها ، في عملية لا شعورية مستمرة ومتطورة ، تنتهي بكيان للتوزيع هو من بنية البناء الفني ، أى ينتمى للحمه وعظمه . واذا قورنت النتيجة بنقطة البداية ، لوجدت اختلافات كثيرة . أما الأمر بالنسبة «لهنري ماتيس» ، فيخضع للتوافق الجماعى الذى يخطط له ويحسب له مقدما كل حساب . لذلك فان توزيعه للأحمر أو الأخضر في لوحاته ، يحتل تقريبا نفس المكانة التى وضعت له عند التخطيط المبدئى للصورة ، وليس معنى ذلك عدم حدوث تطور في عملية تحقيق الصورة . ان التطور يحدث في تكييف الأشكال والألوان وهى متخذة أمكنتها ، فقد يأتى الشكل منحنيا قليلا ، أو محدبا عن الاصل ، وقد يأتى الأحمر أميل الى الوردى منه الى النبيتى ، لكن أوضاع الصورة تستقر في الاطار المنهجي الذى خطط لها .

وفي عمل للفنان الايطالى « جيوفانى بلينى » ويسمى « الصراع في الحديقة » شكل (٢٦) ، يبدو فى أمامية اللوحة مجموعة من القديسين أصيبوا بغفوة — أو بموجة من الدهول ، بينما يقترب أحدهم من فوق ربوة ينظر راکعا الى الملاك الذى تجلى فى السماء وأحدث نورا هز كل المكان ولفحه بأشعاعاته فبدى النور موزعا بطريقة فنية ملفتة للنظر وهو توزيع مرتبط بمركز الاهتمام « الملاك » . فالملاك لونه فاتح أقرب أن يكون مصدر الضوء ، وهو فاتح بالقياس الى السحب التى يتجلى

منها والتي تبدو داكنة الى حد ما لكن وميض الملاك يشع في الأفق  
خلف التلال والمباني ، ثم ينعكس بشدة على الجزء الأمامي من  
الصورة فيصيب القديسين بلفحات مختلفة القريب من جانبه الأيسر  
والمتوسط من الامام ، والذي استرخى في سبات تقريبا فوق جسمه  
كله ، ثم يظهر الضوء على الربوة ويأخذك تدريجيا الى أعلى مستلقا  
فوق قدمي القديس الراكع، وفوق ظهره ، وفي الطرقات الدائرية الأمامية  
حتى يصل الى الملاك .

على أن هذا الضوء يمكن النظر اليه على أنه أحدث ايقاعا فنيا  
ماحوظا في الصورة ، بل انه سر الحركة المضمرة التي تشكل ديناميكية  
الصورة . تأمل مثلا نظام الضوء نفسه وكيف تم توزيعه ، انه يتكون  
من موجات أفقية وأخرى دائرية ، وقد وزعت الموجتين بطريقة تكاد  
تكون سحرية ، فالضوء في الأفق يحتل شكلا أفقيا ، ولكنه في نفس  
الوقت له حواف قوسية وهي نهاية التلال ، ثم يتردد هذا الضوء في  
الشرطان الوسطى الأفقية ، ثم يعود ويتردد دائريا في بطن الجبل  
الأيسر ، وفي الربوة الأمامية ، وفي الطرق اليمنى العلوية ، حتى مجمل ،  
شكل الضوء على القديسين الأماميين . انه يؤكد الاتجاه القوسي أو  
الدائري المرتبط بالربوة الأمامية وبالحركات الدائرية الأخرى . ان  
الصورة بتوزيع الضوء فيها وترديده مع سائر حركات الأجسام  
وأشكال الطرق والجبال والسحب ، أشبه باللحن الموسيقي ، أنها تمثل  
ذلك الاتزان النابع من حسن التوزيع والترديد ، في قالب سحري  
من الهام الفنان ، وقدرته على الملاحظة ، والتعبير ، والأداء الفني .

## ١٤ - التوازن

العمل الفني المتزن تتعادل قوى الدفع فيه بحيث لا يطغى بعضها على البعض ، أو يزداد الثقل في جانب عنه في الجانب الآخر فيؤدي الى عدم راحة بالنسبة للمشاهد . وصفة التوازن ظاهرة انسانية مرتبطة بطبيعة البشر ، فلو تأملت شكل الانسان لرأيت نصفه الأيمن يعادل نصفه الأيسر ، ولهذا يظهر الجسم متزنا . ويبدو عدم الاتزان في الأجسام المشوهة ، يفعل الأمراض ، أو الحروب ، أو الكوارث ، لذلك لو رأينا انسانا بذراع واحدة بينما الأخرى مقطوعة من أعلى ، لفت نظرنا رؤية شيء غير عادي يثير التساؤل ، لفقدائه عامل التوازن . والانسان يقف على قدمين ، فلو فرض أن احدى ساقيه أطول من الأخرى ، لظهرت حركته متعثرة ووقفته غير متزنة ، أى أنها تميل بثقلها على الجانب الأقصر ، ويبدو ذلك واضحا في الصغار الذين يعانون من شلل الأطفال .

والتوازن هو تعادل في كفتى الميزان ، فالثقل الذى يوضع في الكفة اليسرى تعادله بضاعة متساوية في الوزن في الكفة اليمنى . والثقل هنا غير الحجم ، اذ لو أن الكفة اليمنى تحمل قطنا لكان حجم الموزون أكبر كثيرا مما لو كانت الكفة تحمل زلطا . ولكن مع هذا فإن الكفتين متعادلتان طالما أن الوزن واحد . وينطبق ذلك الى حد كبير على العمل الفني ، فالصورة تظهر متزنة اذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعا متعادلا ، أى يسيطر على توزيعها قانون العدل ، فعوامل : القواتم والفواتح ، التجمع والتفرق ، الظلال والأضواء ، كلها مصاغة بحيث تريح الرائي . فتجمع القواتم في جانب وترك بقية الصورة فاتحة ، يخلق احساسا بعدم الاتزان ، ويؤدي هذا الى فقدان العمل الفني لا حدى مقوماته الرئيسية .

وليست هناك قاعدة على الاطلاق لخلق التوازن ، فهي مشكلة

يحسها الفنان ويعانيها أثناء انتاجه ، ويجد لها الحلول المتنوعة في كل مرة يخوض عملية الابداع . ولو قال أحد أن « السيمترية » وحدها مبنى أساس التوازن ، لما صح هذا المبدأ على الإطلاق ، حيث انه في حالات متماثلة قد يتم التوازن ، وفي حالات أخرى يتحقق بالتنوع في : الشكل ، والحجم ، والقمامة ، والملمس ، واللون ، والخط ، وغير ذلك من العوامل التشكيلية . والمثل العامي الشائع : ( النواية تسند الزير ) ، يحمل فكرة الاتزان بمبدأ يختلف عن التماثل ، فالزير رغم ضخامته لا يحمل مقومات اتزان ذاتية ، وقد يكون من اليسير وضع نواة في أسفله توقف من تحركه وذبذباته ، وتثبت وضعه بصورة متزنة . ويبين هذا أن بقعة بسيطة في ركن اللوحة قد توزن كتلة ضخمة في أسفلها ، والمسألة متوقعة على حسن تصرف الفنان ، وقدرته الذاتية الابداعية .

وتمثال « الديك » رقم (٢٧) الذى شكله الفنان بابلو بيكاسو عام ١٩٣٢ ، والموجود بمتحف التيت بلندن - يلاحظ فيه الاتزان الذى أبدعه في ربط علاقاته بعضها ببعض ، على أساس اتزان صراع القوى الذى هو وليد الاتجاهات المضادة . فيلاحظ مثلا أن الجسم الكروى متجه بثقله ناحية اليمين ، ومعه في نفس الاتجاه الجناحين ، بينما الرقبة والرأس والذيل كلها متجهة بطريقة قوسية نحو اليسار . لذلك يوزن الاندفاع المتجه ناحية اليمين ، باندفاع آخر متجه ناحية اليسار . أما الساقان والمخالب فقد وضعت بطريقة توضح أن اليمنى عمودية ، بينما اليسرى مائلة . وفي الحقيقة ان ميل اليسرى تأكيد لميل الجناح الأيسر والذيل الخلفى . لذلك فان هذا الديك يبدو غاية في الاتزان ، فى الوقت الذى تظهر ايقاعاته الحركية بوضوح .

والجدير بالذكر أن المدخل لتشكيل هذا الديك لم يكن الاهتمام



بالتفاصيل الدقيقة ، قدر الاهتمام بالكماليات واتجاهاتها من جانب  
الفنان ، والتي تحمل قوى اندفاعية مختلفة . لذلك فان وقفة الديك  
في عمومها تحمل معنى الاتزان ، لأن البروز الأيسر في الذيل له يعادل  
مضاد في اتجاه الجسم بكمليته ناحية اليمين ، كما أن التواء الرقبة  
والرأس هو ترديد ايقاعي للجناحين والذيل ، وله صدى في الحوافر  
الأفقية العالية في الرجلين .

## ١٥ - الصنعة

الصنعة أداة التنفيذ ، ومهارة الأداء ، وقدرة الصياغة والاحكام ،  
وانتمكن من ادراك العارقات ، وقول الكثير بالقليل من الشكل  
والحجم واللون . هى مسلك الفنان وهو يبحث عن قالب الذى  
يسوغ فيه خبرته الجمالية ، ويعبر به عن أحاسيسه ووجدانه . ورغم  
تعدد معانى الصنعة ، الا أنها فى الفن التشكيلى المعاصر أصبحت  
مسألة فردية تتعلق بشخصية الفنان ، وتنم عن طابعه المميز . والفن  
حينما يكون ابتداء ، يتطلب صنعة لها سماتها الفردية ، ولكن اذا كان  
تقليدا ، التزم فيه بصنعة مقننة ميتة لا دور لشخصية الفنان فى  
إبرازها •

وليس من اليسير فصل الصنعة عن بقية العوامل الداخلة فى بناء  
العمل الفنى ، فالعمل الفنى له وحدته وما الصنعة الا احدى هذه العوامل ،  
بل هى النسيج الذى يربط تلك العوامل بعضها ببعض ، ويساعد على  
بروز شخصية فريدة للفنان .

وقد تفهم الصنعة بمعان عدة تزيد عما سبق ، فقد تعنى القدرة  
على صقل الأجسام ، أو ما يمكن تسميته مجازيا ( بالحفلة ) ، وقد  
تعنى الدقة والاتقان ، أو براعة النقل الحرفى ، أو أصول الحرفة ، أو  
القدرة على اخراج العمل الفنى بالمهارات الصناعية اللازمة . وفى  
الحقيقة ان كل هذه المعانى جائزة ، لكنها لو اعتبرت الصنعة شيئا  
مستقلا عن العمل الفنى ذاته ، لكانت مضللة ، اذ أن الصنعة مهما  
اختلفت فى تفسيرها وتعريفها ، ستظل جانبا من مقومات العمل الفنى ،  
تأخذ منه بقدر ما تعطيه وتشكل من خلاله ، تبعا لشخصية الفنان ،  
وأسلوبه ، ونوع موضوعه ، وخاماته وأدواته ، أى أنه يتعذر تصور  
صنعة مستقلة عن طبيعة العمل الفنى ذاته ، كما يتعذر هداية الفنان

الناشيء بمواصفات مسبقة عنها ، ولو تم ذلك لضل هذا الناشيء في طريقة . معنى ذلك أن الصناعة المرتبطة بالابداع يتكشفها صاحبها من خلال عملية الابداع ذاتها ، فهي تولد مع ولادة العمل الفني ، وتنمو مع نموه ، وتصل لذروتها ، والعمل الفني يأخذ كماله .

وقد يصل أحد الفنانين الى تقنين صناعته بما يتناسب مع إنتاجه ، ولا ضير في هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته ، وأبعاد فنه . لكن يصعب أن يعيد غيره صناعته المقتنة ، فما صلح له قد يعوق غيره أو يضلله ، وصناعته تنفع غيره فقط لو كانت دائرته هي نفس دائرة الفنان ، وهذا عسير حيث انه لا يوجد فردان متكافئان تمام التكافؤ ، فالضرر أكثر احتمالا من الفائدة .

والصناعة بالمنهج الابداعي الحديث — كما عكسته مدارس التصوير المعاصرة — متعددة الجوانب ، ومتنوعة بتنوع الفنانين ، واختلاف اتجاهاتهم ، وأساليبهم ، ومدارسهم ، حتى أن الفنان الواحد قد يتكشف أنواعا من الصناعة تتلاءم مع تعبيراته المتعددة الاتجاهات، والتي تتطور مع نموه من فترة الى أخرى ، وقد ظهر ذلك جليا في الحقبات التي مر بها الفنان بابلو بيكاسو ، فقد كان لكل فترة من الفترات : الزرقاء ، والقرمزية ، والتكعيبية ، والتجريبية، والسريالية، صنعتها الملائمة لها . كان ملتزما بالواقع البصري في الفترتين : الزرقاء ، والقرمزية ، لكنه أكد الهندسة في فترتي : التكعيبية ، والتجريد ، وحينما اتجه الى السيريالية كانت صناعته تحمل خيالا متدفقا .

والصورة رقم (٢٨) للفنان « جورج رووه » ، ويطلق عليها « رأس المسيح » ، بمتحف كليفلاند للفن بأمريكا ، وهي تسجيل نوعا مميزا للصناعة . وقد أعطى الفنان الملامح الرئيسية لكل أعماله ، فهو من النوع الذي عرف دائرته وأبعاد فلكه ، فسار في اتجاه قنن

صنعتة الى حد كبير ، وهو في هذا يختلف عن بيكاسو الذي نهج  
منهجا متطورا . وصنعة روه تبدو في ثقل السواد الذي تحاط به  
عناصر موضوعة ، فقد كسى به الوجه ، وأكد الأعين وتفاصيل الأنف  
والفم ، وخفف قليلا من تلك البطش السوداء عندما انتقل الى الملابس  
الخلفية . وصنعتة مستمدة من اهتماماته بالزجاج المعشق بالرخااص  
الذي امتلأت به كاتدرائيات القرون الوسطى ، وقد عكس روحه في  
أعماله شخصية مميزة تركت بصمتها في تصوير القرن العشرين .

## ١٦ - الصياغة

لابد الفنان كي ينجح في مهمته ، أن يصوغ فكرته أو انفعاله في قالب يساعد على نقلها للجمهور . والصياغة عملية تنظيمية للعلاقات التشكيلية داخل العمل الفني ، تلك العلاقات التي تبني العمل على أسس معمارية ، وبغير هذه الصياغة ، تظل الفكرة أو يبقى الانفعال ، في وضع غشيم أشبه بالحصى المنهار من قمة الجبل لا يلاحظ مسير متوقع ، حيث تحدث مفاجآت وعوارض تجعل الصورة النهائية كأنها وليدة الصدفة والحظ .

الصياغة محاولة لايجاد الثوب الملائم للفكرة أو الانفعال ، كما تعنى عملية احكام العلاقات الملائمة لهذه الفكرة وهذا الانفعال . واحكام العلاقات يتطلب التحرك بكل خط ، وكل شكل ، وكل لون ، الى أنسب وضع ملائم حيث يستطيع أن يلعب دوره في الصورة الكلية كأحسن ما يتصور الانسان ، وفي الصياغة قد يرتفع الخط مليمترا أو ينخفض مليمترا ، والعين المدربة هي التي تعي ان كان هذا الارتفاع أو الانخفاض في صالح البناء الكلى ، أم ضده . لذلك غالبا ما تتم الصياغة الكلية بقوة خفية تحرك الفنان ، وتعيه لا شعوريا على أن يضبط تلك العلاقات ، التي تبرز بدورها الفكرة أو الانفعال بالأسلوب الابداعي الملائم .

وليست هناك صياغة متعارف عليها تمثل الحل الأمثل الذي يجب تكراره في الأعمال الفنية ، فالصياغة تتميز دائما بالفراة ، وبالتلاؤم ، والتكيف ، وبالانبثاق من طبيعة العلاقات التي تسود في العمل الفني الذي يمارس . لذلك فان اقرارها مسبقا أمر يتعارض مع طبيعتها ، الا أنه يمكن اجراء تصور مبدئي لما تكون عليه الصياغة المحتملة ، لكن بعد ذلك يسلم الفنان نفسه لصراع البحث عن العلاقات



التشكيلية المستقرة ، فهو وحده المسئول عن الصورة النهائية للصياغة وشكلها المستقر الذى ستؤول اليه . لهذا فان كل عمل فنى له صياغته الفريدة المميزة ، التى تعطى له ملامحه وتميزه عن شتى الأعمال الأخرى التى لها سحن مختلفة ، وتقاطيع مميزة ، وبصمات خاصة بها . وبهذا المدخل ، يبدو أن الصياغة فى أحد جوانبها تعنى البحث عن الملامح ، والتقاطيع ، والشخصية الملائمة للعمل الفنى الواحد ، بكل ما ينطوى عليه من : أفكار ، وانفعالات ، وعلاقات .

تأمل مثلا صورة من إنتاج الفنان الفرنسى الراحل « هنرى ماتيس » ، وعنوانها : « الفتاة الهنغارية ذات القميص الأخضر » شكل رقم (٢٩) — ان لها صياغة فريدة ، تذكرك تارة بالفن الفارسى بمخطوطاته وصوره المميزة ، وتارة أخرى بالفن الصينى أو اليابانى . انما صريحة ، بسيطة ، خطوطها زخرفية ، فيها الوصف والملمس ، ومحاولة الرسم الايقاعى الذى يضبط رسم الأصابع وميل الرأس ومساحة الشعر ، فى توازن مع الأقواس الرأسية المميزة للمقعد وللرداء بوجه عام ، وللجدران الخلفية بوجه خاص .

كيف نفهم الصياغة فى أسلوب ماتيس ؟ تفهمها من مدخلين : أحدهما ما هو ملتزم به فى شتى أعماله ويمارسه فى هذا المثل الايضاحى ، والثانى فى التلقائية المرتبطة بهذا العمل بالذات الذى يمثل إحدى تجاربه الفريدة. أما عن المغزى الأول : فماتيس انصرف عن تبعث الثالث التقليدى واكتفى بالمساحات التسطيفية المعبرة ، والالوان البسيطة المنعومة التى يكونها باحساس خاص ، يكسو بها السطوح قتالاً ببريقها ، ويضيف اليها مظاهر ملمسية تحكى عن طبيعتها القشيرة الكثير ، ويميز بعضها عن بعض فى بساطة بليغة . وأما عن المغزى الثانى : فقد فجع ماتيس فى ايجاد الترابط المميز بين كيان

المرأة الجلّسة على هذا المقعد الوثير، ومستطيل الصورة. فالتقعد، وكيان المرأة ، كلاهما يشل وحدة مرتبطة على الأرضية الخلقية المستطيلة المنغمة . ويخرج من هذا وذاك ، الوجه ، والرقبة ، والذراع ، والأصابع ، بلون أصفر يميل الى الحمرة ، وهو مخالف في عموميته للون الأخضر المزرق الذي ليست به سائر تفاصيل الصورة ، باستثناء الشريط الرفيع للأرضية المحيطة بالمقعد ، والتي ظهرت بلون أصفر عليه تقاطيع البلاط . ان صياغة ماتيس مميزة لفرديته ، التي أضافت شيئاً لتصوير القرن العشرين المثل للمدرسة الوحشية ، بخروجها على التقاليد الأكاديمية البالية .

## ١٧ - أخلاقية العلاقات

حينما يحكم الفنان علاقاته التشكيلية في عمله الفني ، فإن لذلك نتائج أكثر من مجرد ادراك التكوين والصياغة ، وأهمها ما يمكن أن يسمى « أخلاقية العلاقات » . وهو اصطلاح يعنى ( الضمير المستتر ) وراء تحقيق العلاقات كأحسن ما تكون ، كما يعنى أيضا أن العلاقات التى يحكمها الفن التشكيلى فى ذروته ، إنما هى صورة مثالية لما يجب أن تكون عليه الاخلاق فى الحياة العادية . فالعلاقات بين الناس يجب أن تقوم على الصدق ، والموضوعية ، وتحرى الحقائق ، والصالح العام . يجب أن يكون ما يحسه الانسان داخليا صورة مما يحققه خارجيا ، فصفاء النفس ، وتقواء السريرة ، إنما هما محصلتان للتكامل البشرى . والعلاقات فى الفن التشكيلى يصنعها انسان ، لهذا فهو يعكس سريرته ، ويعبر عن عقيدته ، ويسجل منهجه السلوكى ، عندما يتقن أو يستهتر ، يصدق أو يكذب ، يقتنع أو يخدع نفسه ويخدع الآخرين . ولذلك كلما خاض الفنان التشكيلى بحثا أميناً فى علاقات عمله الفنى بعضها ببعض ، فإنه يعطى مثلين : أحدهما يتعلق بالدافع الاخلاقى الذى ينشئ به متطلبات العمل الفنى ذاته ، والثانى هو النتيجة المترتبة على نوع العلاقات التى تحققت ، فهى نتيجة أخلاقية ولها أخلاقيات بقدر ما تؤثر فى الناس ، وتغرس فيهم النظام بدل الفوضى ، والصدق بدل الخداع والكذب ، والدقة والعناية والاتقان بدلا من التسليم وعدم الارتباط بنوعية الموضوع ، فسواء كان الموضوع اذا يتسم بالجدية أو الهزلية ، بالمأساة أو الملهاة ، استوحى من الطبيعة أم كان مجردا ، فالعبرة بمنهجية الأداء ، وبما تتضمنه من أخلاقيات فى ذاتها ، وما تعكسه من أخلاقيات على الغير .

ولذلك فإن هذه القضية المعروضة ترد على النفعيين الذين لا يرون فى قيم الأشياء الا ما يؤدى لهم وظيفة مباشرة : كالأكل ، والمشراب ،

والكساء ، والمأوى ، وما عدا ذلك لا يقع في دائرة اهتمامهم . وكأن هؤلاء النفعيون يصورون الانسان كالحیوان ، تحركه فقط حاجاته المادية لا أكثر ، لكن الانسان كروح ، شيء أكثر من مجرد حاجته الى الطعام والمأوى ، ان له حياته الوجدانية ، ومثله ، وإيمانه ، ومعتقداته ، ولولا ذلك ما استطاع أن يكون مجتمعات ، وإيديولوجيات ، ويشكل القواطين التي تنظم حياته مع سائر بنى جنسه •

فمعالجة العلاقات التشكيلية في العمل الفني ، انما تخضع لنا موس يحرك دافع الانسان للابداع ، وهذا الدافع باستمرار يؤدي الى التحرر من الجمود والتخلف ، ويسعى الى الجديد وإلى الإصلاح ، فحين تتقن العلاقات وتصل الى مستوى الأحكام والكمال ، انما تعطى مثلاً للانسان في أسمى حالاته ، عندما يتأمل ما بينه وبين نفسه ، وعندما يرسم علاقاته مع غيره من سائر البشر • كأن العمل الفني أنموذج للحياة الانسانية ، بل هو قدوة ومصفاة لها ، المفروض أن يرتفع بها الى أسمى صورها ، التي هي أرقى بكثير من المتطلبات السريعة للحياة اليومية •

وبتأمل التمثال شكل رقم (٣٠) وهو للفنان «هنري مور» وعنوانه «شخص مضجع» قام بنحته بين ١٩٥٩ ، ١٩٦٤ يمكن اختيار موضوع اخلاقيات العلاقات ، فبالرغم من أن التمثال مجرد ، لكن هذا يقربنا الى جوهر الموضوع ، ان العبرة ليست بمضاهاتها الطبيعية ، ولكن في بناء الجسم بناء فنياً ، فكلما تعمق الفنان في بحث علاقاته التشكيلية ، أصدر هذه العلاقات عن حس وتفكير بحيث يمكن تصور أن حلوها هي أفضل الحلول ، وان العلاقات لا تغطي بعضها على الآخر . ان الجسم لانسان مضجع مجرد ومجمل التفاصيل الا من تلك التي ظهرت في ثنايا الجسم نفسه وامتداده بـروزه وانخفاضه ، فأعطته صفة الحيوية ، أو صفة عضوية ، ومجمل الجسم كتل منسايه متصل بعضها ببعض

تحمل مقومات الجسم الانساني وتتخللها فتحات دائرية متنوعة الاحجام تمثل الفراغات الرئيسية داخل الجسم الكلى ، وهى فراغات صممت فى اطار الكتل الرئيسية المتصلة ولذلك فانها تتوسطها تقريبا ، توسطاً حسياً وليس بالحساب الرقمى .

ويتأمل الخطوط الخارجية عموماً تظهر رحلة شيقة لخط يستدير وينحني ، ويستقيم وينخفض ويميل ثم يعود ويرتفع ويمر فى حالة من العصبية عند نهاية الفخذين .

أما الجانب الأيسر من التمثال والذي يحتل اجمالى الرأس ، والكتف ، وبقيّة الذراع المتكئة على الأرض ، انه ملخص بميل ، ويعبر عن ثقل الجسم المستند الى الذراع .

ولا شك أن التناسق بين الكتل اليمنى وانسيابها فى اليسرى لأمر واضح ، ويدلّك على مقدرة الفنان وحذقة ، وهذه العلاقات المختلفة من كتل مناسبة وفراغات تحويها ، ومعان مضمرة مستخلصة من تأمل الجسم البشرى ، لتبرهن تماماً أن هذه العلاقات وصلت الى ذروة وحينئذ فان لها اخلاقياتها ، اخلاقيات الاحكام والحدق والاستيفاء وايجاد صورة لشيء جديد فيه ابداع ولم يسبق أنجازه من قبل على هذا النحو ، انها علاقات مستريحة ، لا خطأ فيها ، ولا يطغى بعضها على البعض ، بل تمثل كلاً متكاملًا موزعة أجزاءه بعدالة ملحوظة ، ولذلك فان هذه العلاقات وصلت الى قيمة الاخلاق ، التى يتصورها الفن ، وتتحسسها ، فى طراز هنرى مور المميز .





## الباب الثاني

الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة



## ١٨ - الموضوع

للموضوع مكانة خاصة فى الفن التشكيلى ، لا من حيث كونه غاية فى حد ذاته ، ولكن باعتباره وسيلة لاثارة الفنان لكشف المضامين التشكيلية التى يحويها . فقديما كان الموضوع هدفا ، وكانت نتيجة العمل الفنى تقاس بمدى قدرة الفنان على تصوير الموضوع ، بحيث يطابق فى نهايته الصور البصرية التى تستثار عادة حوله . وقبل كشف الكاميرا ، كان تصوير الموضوع بادوات الفن التشكيلى ، هو البديل ، لكن ليس معنى ذلك أن الفنان أعمته البصريات فى ذلك الوقت ، وعجز عن أن يتكشف القيم التشكيلية المتضمنة . كان « هنرى ماتيس » يقول : « ان كشف الكاميرا أعفى الفنانين من التورط فى نقل الطبيعة » ولعله يشير هنا الى الاعداد الهائلة من المصورين الذين كانوا يرون أن الفن هو الطبيعة ، ولم يدركوا أنه النظام الايقاعى والتوافقى المستمر وراء مظهر الكون بوجه عام . فما قاله هنرى ماتيس يبين أن الموضوع ليس الا المظهر العارض ، والعين الفنية الثاقبة هى التى تتبين من خلاله النظام الايقاعى والتوافقى .

ويدور التساؤل : هل الفن التشكيلى تقليد ، أم ابداع ؟ فلو أنه تقليد لكان هذا مبررا كافيا لنقل الطبيعة ، لكن اذا كان ابداعا ، انتقلت منه صفة التقليد واتجه نحو الخلق ، وكشف الجديد أو المستتر فى طبيعة الأشياء ، وعندئذ ستبدو الطبيعة عارضة ، والموضوع مجرد مظهر وسيبدو الدائم فى الكشف المستمر عن النظام ، وفى البحث عن الجوهر .

ان لغة الفن التشكيلى ، من : خط ، ومساحة ، وملمس ، وكتلة ، وضوء ، ولون ، بما تحدثه من : ايقاع واتزان ، وتوافق وتضاد ، وعمق

واتساع ، انما هى الحصيلة التى من خلالها يتحدث الفنان بمشاعره ،  
فيهز من حوله ، ولو تغاضى عن هذه اللغة ، لما انتهى الى فن تشكيلى  
وانما الى عادات شائعة غير مختبرة .

وكيف يمكن لأى فنان أن يعبر عن موضوع دون أن يستشار به ؟  
إن الاستشارة ضرورة ، وهى مقدمة الابداع الفنى ، وبدونها قد يتورط  
الفنان فى عمليات آلية لا تنتهى به الى التعبير عن مشاعره . والفن  
التشكيلى قوامه ثقل للشاعر والأحاسيس ، وثقل وجدان الفنان الى  
الرأى . الفن التشكيلى عدوى بالرؤية الفنية من الفنان الى جمهوره ،  
لهذا لا بد أن نسلم بأن الفنان ينفرد فى الرؤية ، التى هى وليدة اثارته  
من الموضوع الذى يتأمله .

وقد لوحظ أن كثيرا من الفنانين يكرسون حياتهم للتعبير عن  
موضوع واحد يكاد لا يتغير ، وهم فى كل لحظة يتكشفون الجديد فى  
التعبير عن نفس الموضوع ، هو فى الحقيقة ليس نفس الموضوع بالمعنى  
الدقيق ، اذ أنه كلما وجد صياغة جديدة ودخل فى علاقات مختلفة ،  
وعاياه الفنان المرة بعد المرة ، فإنه يتجدد بذلك ، مع تجدد المعالجة ،  
ويصبح فى كل حالة شيئا آخر . لقد اشتهر « فان جوخ » بالمنظر  
الطبيعية ، « ومارينو مارينى » برسم الخيل وئحتها ، « وديجا »  
براقصات الباليه ، « وسيزان » برسم التفاح ، « وموديليانى » بالوجوه  
والرسوم النصفية لشخصياته ، فيكفى للفنان أن يجد الهامه من خلال  
موضوع معين ، وسيثرى هذا الموضوع حصيلته الفنية ويقدم له معينا لا  
ينضب من الرؤى الفنية ، وتكشفا لمعالجات لم تكن لتخطر على باله فى  
أول معالجة لموضوعه .

والصورة رقم ( ٣١ ) للفنان « فرناند ليجه » ، وعنوانها :  
« امرأتان تمسكان بالزهور » ( ١٩٥٤ ) ، وهى من مقتنيات متحف التيت



بلندن - تبين كيف تحول الموضوع الى تكوين أساسه المساحات اللونية ، التي وضعها الفنان كجزء أساسى من الأرضية ، والتي بنى عليها العلاقة الخطية الايقاعية التي تنظم السيدتين فى وضع يكمل بعضه البعض • ويظهر من تأمل الخطوط الخارجية أنها منغمة ، ومرسومة بعناية ، وتتغير ملامحها حينما تدخل فى المساحات اللونية التي مهد بها الفنان كيان أرضيته • والصورة فى الحقيقة توضح كيف أن الموضوع يتحول فى بوتقة الفنان وينصهر ، ليخلق منه هذا الكيان الجديد المميز الذي لا يضاهيه أى شئ فى الطبيعة •

## ١٩ - الشكل والمضمون

كل عمل فنى له شكل ، وله مضمون . ويقصد بالشكل الهيكل العام الذى يقوم عليه بناء العمل الفنى . أما المضمون فهو المعنى الذى يحمله هذا الشكل فى طياته وينقله الى الآخرين الذين يتلبدون لرؤية هذا العمل .

وكل من الشكل ، والمضمون ، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر . فالمضمون يدرك من خلال شكل ، والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون . والجسم الكروى يمكن أن يعتبر شكلا ، ولكنه يتضمن فى طياته معانى عدة مستمدة من طبيعة الأجسام التى لها ذوات كروية . فالشكل الكروى يمكن أن يكون برتقالة ، أو تفاحة ، أو كرة ، أو قمر ، أو شمس ، الأمر متوقف على الخصائص التى وضعت فى طيات هذا الشكل لتعطى الدلالة على خاصية البرتقالة ، أو التفاحة ، أو أى شكل كروى مما ذكر . لكن اعتبار البرتقالة مضمونا ليس أمرا كافيا ، لأن مجرد التعرف على الشكل الكروى على أنه برتقالة ، ليس دليلا كافيا على تلاحم الشكل مع المضمون ، ذلك أن البرتقالة عبارة عن تجربة يعيشها الانسان بكامل معانيها ، حين يقارنها بغيرها من تجاربه لأجسام كروية أخرى . لهذا يزداد مضمون الشكل كلما استوعب خصائص البرتقالة ، وجاء بملامسها ، وألوانها ، ومرونتها ، جاء فوق ذلك - بحس الفنان المميز وشخصيته الفريدة ، عن استيعاب هذا المضمون باعتباره مضمونا جماليا فريدا . لذلك فإن المضمون المرتبط بالشكل ، يحمل مغازى شخصية ترتبط بذاتية الفنان ، وكفاءته ، ونوع تجربته ، وعمقها . كأن المضمون حينئذ يعتبر التجربة الشاملة التى يعبر عنها الفنان ، عن الجسم المراد رسمه . وثمة تجربة لفنان تختلف عن غيره ، لذلك فهناك مضامين لشيء واحد ، مضامين تتعدد بتعدد الفنانين فى عصر واحد ، أو عصور متفرقة .

اعتاد الناس رؤية التفاح كفاكهة تؤكل ، ولم يعينهم من هذه الرؤية الا جودة الصنف ، وصلاحيته للغذاء ، وطزاجته . أما التفاح بالنسبة للفنان « سيزان » ، فكان مثيرا فنيا ، يحمل مضمونا بصريا يختلف تماما عن مضمون القيمة الغذائية . لذلك تراه وقد عالج موضوع التفاح في لقطات كثيرة : ( طبيعة صامتة ) - حاول من خلال التفاح أن يكسب التأثيرية الصلابة والدوام اللذين امتازت بهما أعمال الفنانين القدامى . فتفاح سيزان صلب ، بنى اللون ، وجاءت علاقاته لتكشف عن خصائص جديدة لم يحققها التأثيريون عامة ، وكانت هى فى نفس الوقت تمهيدا للنزعة التكعيبية التى وهبت نفسها للبحث عن بناء الأعمال الفنية ، واعتبار عمارة العمل الفنى أهم ظاهرة تكسبه مقوماته .

مما سبق يتضح أن المضمون قيمة نسبية تتوقف على مذاق الفنان، وفيضه فى الاسهام برؤية جديدة ، وتجربة فنية متميزة لم يقدمها غيره من قبل . وتلك القيمة تظهر الجسم المرئى بكيان مميز ، لا يشبه الكيان الذى توجد عليه الأشياء فى الطبيعة ، ولا ذاك الذى تألفه العادات الدارجة أو استخدامات الحياة الوظيفية اليومية . لذلك فالشكل ومضمونه التشكيلى متزاوجان ، لا ينفصلان ، الشكل يؤثر فى المضمون ، المضمون يؤثر فى الشكل ، وكلاهما يظهران فى وحدة مترابطة ، يتوقف ادراكها على المتذوق الذى يرى . ومن ليس لديه من الناس الخبرة فى الرؤية الفنية التشكيلية ، والدربة عليها ، لا يستطيع أن يرى لغة الشكل ومضامينها ، فهو يقرأها فتبدو اليه كالطلاسم ، يحاول جاهدا أن يجد تفسيراً لمضامينها فى معلوماته البصرية الدارجة، وهى بعيدة كل البعد عن المضمون الفنى : مظهر، وجوهر، واستجابة .

لهذا فان المضمون المنطوى فى الشكل الفنى ، هو العامل الابداعى

الجديد الذى يكشفه الفنان أثناء محاولته الابتكار ، لذلك فهو يحتاج لفهم متجدد ، وعقلية متفتحة لتقرأه وتستوعبه .

وفى الصورة (٣٢) لوحة للفنان سيزان ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) - « البصل والزجاجة » استطاع أن يبرز فيها مضامين البصل كأجسام شبه كروية ، تتكرر فى تنوع على سطح المائدة ، وفوق الطبق والمفرش بينما يظهر الكوب ، كما تظهر الزجاجة ، فى وضع رأسى . والصورة تتميز بالحيوية ، والايقاع الدائرى المتكرر ، كما أن مظهر البصل ، والمفرش ، والزجاجة ، والكوب ، والطبق ، والسكين ، يبدو فى مجموعته فى حالة حركة فوق سطح المنضدة الساكن المستقر ، كما تظهر الجدران الخلفية بلا تفاصيل ، لتزيد من إبراز الحركة السائدة فى الأشكال .

أما فى تمثال « المعزة » رقم (٣٣) التى شكلها الفنان بابلو بيكاسو «البرونز» وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك، فيظهر الشكل والمضمون ممتزجان ، أما الشكل فهو الذى نتعرف عليه من ثنايا الهيئة العامة : الرأس ، والأذن ، والقرون ، والجسم ، والأرجل ، مما يجعلنا نطلق عليه « معزة » . لكن الخصائص التى أكدها بيكاسو فى هذا التمثال جعلته يتميز عن سائر الماعز بخواص كثيرة أكسبها له ، وهى التى فى مجموعها تعطى المضمون الذى اشتملت عليه المعزة . فهى معزة حامل ترهل جسدها وامتلاء بثقل ، حتى أخفى ظهرها الى أسفل فى اتجاه الثقل ، بينما الأرجل تبدو وهى تشن من الحمل ، كما يزيد الثقل امتلاء ثدييها بالبن . ان المضمون يظهر بلغة تعبيرية مضمرة ، فى ترفيع الرقبة ، وتأكيد الرأس والجسم بالمميزات الخاصة ، كما تعلم الجسم ملابس مختلفة تساعد فى إبراز هذا المضمون . أنظر الى الحوافر وهى مثبتة فى الأرض تقاوم السقوط .

ويرتبط الشكل بمضمونه في العمل الفني ، ولا يسهل فصل أحدهما عن الآخر ، ويظهر ذلك جليا عندما تصور لوحة فنية بالكاميرا الملونة ، وتطبع في كروت لتباع للجمهور . ان ثمة تغيير يحدث حتما في هذه العملية ، فالرحلة التي تمت : من التسجيل الفوتوغرافي الملون ، حتى الطبع بكليشيهات أو أفست ، انما لا يأتي بصورة مطابقة للأصل . وقد استعرضت عينات من كروت نشرتها شركات مختلفة ، للوحة « عباد الشمس » لفان جوخ ، ووجد أن مجرد تغيير درجة الأصفر أو الأخضر أو البنفسجي ، يغير في مضمون المستنسخ نفسه ، ويظهر بالنسبة لغيره من المستنسخات كما لو أن كلا منها بعد عن الأصل بشكل أو بآخر ، وأعطى صورة مضللة غير مطابقة . لذلك فان الشكل والمضمون كلاهما يتم الآخر ، ويدركا كأفها شيء واحد لا انفصال بينهما ، وبهذا يتحقق الادراك في العمل الفني الأصلي ، أكثر مما يتحقق في مستنسخاته .

وتعجونا هذه المشكلة الى ضرورة التحدث عن التقليد وصلته بالمضمون ، فالمتلاد عادة قد يتقيد بالشكليات التي يتبعها فان آخر في أسلوبه ، لكنه لا ينتهي الى نفس المضمون ، والمثل على ذلك واضح : بين أعمال « ليوناردو دافنشي » ، وأعمال تابعة « لويني » ، على سبيل المقارنة . فالابتسامات التي انعكست على شفاه المادونات التي صورها ليوناردو ، لا سيما في صورة « الموناليزا » ، لها عمقها في كيان هذا الفنان وفي طفولته ، كما أوضح ذلك التحليل النفسي الذي قام به العلامة « فرويد » . ولأن لويني يختلف في تكوينه وفي طفولته عن ليوناردو ، فان تقيد الأول بالأسلوب والتقنية اللذين اتبعهما أستاذه ، لم يمكناه من الاتيان بنفس المضامين التي تشعها صور ليوناردو في عمومها ، فسجل أكثر ما سجل التزاما بالشكل دون الجوهر . وعلى ذلك فان التقليد ينتهي عادة بحالة من انفصال الشكل عن المضمون ، أو الى تأكيد الشكل وققدان المضمون .



وليس معنى ذلك أن المضمون يعتمد كلية على فردية الفنان ،  
فلا بد أن يأخذ الفنان في اعتباره الجمهور الذى ينقل اليه خبرته ،  
ويكيف له هذه الخبرة فى ضوء مفاهيم مشتركة لها معالمها فى التراث  
البشرى ، ولولا ذلك لما استطاع الجمهور أن يتجاوب مع الفنان ،  
أو يتأثر بفنه . فالمضمون الذى يحمله الشكل ، يشع مغزاه استنادا  
الى مفاهيم ، ودلائل ، وخبرات ، ومقومات جمالية ، اعتداد الجنس  
البشرى أن يتحدث بها ، ويتبادل من خلالها مشاعره . وليس معنى  
ذلك أيضا أن الفنان يكرر الماضى بحذافيره حتى يضمن استمرار نقل  
المضامين ، فهو يتعامل مع جمهور اليوم والغد ، الذى يختلف فى تطوره  
عن جمهور الأمس ، ولذلك فهو يحمل فنه سمة جديدة متكيفة مع  
التطور ، فى الوقت الذى يكون لها جذور فى ماضى البشرية الفنى .  
لهذا فإن التغير الحادث - وهو مسئول عنه - يبنيه على خبرة  
الماضى ، ويفهمه الجمهور ويحس به على أنه ترجمة جديدة للمعانى  
التي عاشها كل من سبقوا ، ويقدرها الجمهور لأنها ملائمة له تتفق  
ولادتها مع مولده . ولذلك فإن الشكل والمضمون يرتبطان بحلقة  
متناسكة ، تجمع الفنان ، وعمله الفنى ، والجمهور . ومن الأمثلة التي  
توضح ذلك الصور النصفية التي عبر عنها الفنان « أميدو مودلياني »  
والتي لقيت استحسانا ، حتى أصبحت من معالم التصوير الحديث فى  
القرن العشرين . ان نظرة متأملة لهذه الوجوه ، تستدعى شبيئين فى  
ذهن المتفرج الواعى بالفن وأصوله ، تستدعى فى المقام الأول ، صور  
الوجوه ( الأيكونات ) المشهورة بالفيوم ، والتي تعكس فترة رومانية  
فى مصر . كانت هذه الوجوه تصور بدقة فوق توايت المشاهير من  
الرجال والنساء ، وكانت ذات عيون شاخصة ، وألوان صفراء أقرب  
الى ألوان أتربة الجبال . كما تستدعى فى المقام الثانى ، التماثيل  
الزنجية بهندستها الشديدة ، وتحريفاتها الملحوظة . وبهذا لا تبدو  
صور مودلياني شطحات فردية ( ناشزة ) ، انما تظهر وهى تستند الى

تاريخ حيوى من التعبير الفنى ، ولذلك فقد استجاب لها الجمهور فى أنحاء العالم ، للخبرة العامة المشتركة التى تتضمنها فى زيتها الجديد . وهناك مثالان واضحيان للعلاقة بين قطعة نحت « رأس » رقم (٣٤) ، قام بها مودليانى ، وقطعة افريقية مصنوعة من الخشب ، رقم (٣٥) . فالصلة واضحة فى : بىضاوية الوجه ، وارتفاع الجبهة ، وبروز العينين ، ورفع الرقبة ، وهذا دليل واضح على استيعاب مودليانى لقيم الفن النجرو ، وانعكاسها فى فنه .

## ٢٠ - مركز الاهتمام

ان العمل الفني وجهة نظر ، أو هو بمثابة رأى ، فى قضية تشكيلية قائمة . وتتضح وجهة النظر أو يبدو ذلك الرأى ، فى تركيز الفنان على نقط معينة يريد أن يجذب اليها الرأى . ولذلك فان الصورة ، أو التمثال ، أو أى عمل فنى تشكىلى ، لا يصح النظر اليه على أنه حقيقة ساكنة ، وانما الأصح استيعابه من خلال ادراك الفنان ذاته ، وما حاول التعبير عنه بطريقته المميزة وأسلوبه الفريد . وعلى ذلك فان الفنان يقود المتذوق الى مراكز الاهتمام التى يركز عليها . والصورة قد تحتوى على مركز واحد هام يمثل بؤرة النظر ، أو على عدة مراكز موزعة بطريقة محسوبة فى أنحاء اللوحة . وفى الحالة الأولى تتجمع كل عناصر الصورة وقواها المتصارعة حول هذا المركز الواحد ، أما فى الحالة الثانية فتحدث تجمعات عدة حول مراكز متنوعة . ولا يصح نظريا الادعاء بأن الوضع الأول أفضل من الثانى ، أو العكس ، فالمسألة نسبية ومتوقفة الى درجة كبيرة على حساسية الفنان ، وتبلور طرازه ، ومدى تأثير وجهة نظره على جمهوره المتذوق .

والصورة رقم ( ٣٦ ) للفنان الأمريكى المعاصر « ابراهام راتنر » ( ١٨٩٥ - ؟ ) ، وعنوانها : « امرأة تقطع الخبز » ، وهى من مقتنيات متحف المتروپوليتان بنيويورك ، وتظهر فيها بجلاء ثلاثة مراكز اهتمام تجذب النظر ، وهذه المراكز ليست فى درجة واحدة من الأهمية : فالمركز الأول يأتى فى الوجه ، وانحناءة الرأس ، والضوء المسلط على هذه المنطقة . والمركز الثانى يظهر : فى الرسغين ، واليدين ، والسكين ، وقطعة الخبز ، ووسط المنضدة . أما المركز الثالث فيبدو فى أشكال المنازل التى تلوح من خلفية النافذة يمين السيدة وورائها ، وقد لاح فيها الضوء والتفاصيل حيث بدت أكثر أجمالا من المركزين الأولين .

والصورة عموماً مخرجة بأسلوب تكعيبي ، حيث حولها الفنان الى أشكال هندسية بليئة : بالأقواس ، والمنحنيات ، والدوائر ، والخطوط الرأسية والافقية ، والمائلة ، والمتقاطعة ، والألوان المحللة تبعاً لذلك ، والتي يخرقها اللون الأسود ، فيفصل أجزاءها ، ويحدد معالمها وخصائصها .

والمراكز الثلاثة التي ذكرت آنفاً ، أحيطت بأضواء مؤثرة في خشب النافذة من الخلف ، وفي كساء المنضدة من الأمام . ولذلك فإن الصورة في مجموعها تبدو فيها الوحدة والاتزان ، وتنتقل العين من خلالها من مجال الى آخر ، وكأنها في حركة دائبة دون سكون أو تعب .

على أن الصورة لا تخلو بجانب ذلك ، من قيم تركيبية تكمل المراكز الثلاثة السابق الالحدث عنها . فالسيدة المصورة في مجموعها ، تمثل كتلة هرمية الشكل تقريباً ، محاطة بطارين : أحدهما شبه منحرف من الأمام ويمثل المنضدة ، والثاني مستطيل ويمثل النافذة الخلفية . وقد أخضع الفنان مركزي الصورة الأول والثاني للتركيب المستطيل ، بأن ضغط الرأس لتبدو أفقية فتتمشى مع أفقية خطوط النافذة ، كما أخضع الأيدي والخبز والسكين لكتلة مجملة أفقية ، لتساير أفقية المنضدة . أما مركز الاهتمام الثالث وهو البادى من ضلفة النافذة، يمين السيدة ، فهي بيوت تمثل المدينة من بعيد كما تظهر من النافذة ، لكنها رسمت بكتلة مجملة شبيهة الى حد ما بكتلة السيدة الأمامية . وحينئذ يمكن ادراك أهمية هذا المركز الثالث ، لأنه يزن المركزين الأول والثاني ويردد قوتهما ، ويعطى لمجموع الصورة الالحاء بالثلاثة الأبعاد : الطول ، والعرض ، والعمق ، فبلت الصورة رغم تسطيحها ، صرحاً مجسماً ، فيه الابداع ، وحيوية اللون ، فاهيك عن التنظيم اللوئى الذى لا يتاح ظهوره ، فكل سنتيمتر مربع فى الصورة اثما حلل لونياً بمجموعات من المتوافقات : كالأزرق ، والأخضر ، والبنفسجى المزرق،

بينما تظهر المراكز الثلاثة بالألوان الفاتحة : الأصفر ، والأحمر ،  
والبرتقالي، والبنى، والبمبى، مما يبين بحق عمق تجربة الفنان التنظيمية  
الملهمة .

ويبدو مما سبق أن مراكز الاهتمام داخل العمل الفنى ، وسائل  
معينة على تنظيم التجربة الفنية ، وتصنيفها ، لتنتقل رسالتها بيسر الى  
الجمهور المتفرج ، دون أن يدري سر التنظيم أو فاعليته .



## ٢١ - الاثارة

يظن البعض أن الفنان يستطيع أن ينتج فى أى وقت ، ومن خلال أى موضوع ، وما عليهم الا أن يأمره ، وينتظرون الاستجابة الفورية لقريحته عما بدا لهم أنه الشئ المطلوب . والحقيقة غير ذلك تماما ، فالفنان ليس أداة لنزوات سواه ، ولا ينطلق فى مساره بطريق ممهّد مسبق ، فهو لابد أن يثار بشئ ما قبل أن يخوض تجربة التعبير عما أثارة ، اذا لم يهتز وجدانه منذ البداية لما يعبر عنه ، فان خط سيره فى هذا التعبير سيولد ميتا ، وسيتحول الى مجرد صنعة وحرفة لا علاقة لها بالفن .

« والاثارة » فى مجال الفن التشكيلى أصبحت لازمة من لوازم الابداع الفنى ، ومعناها ببساطة أن هناك مثيرا يحرك وجدان الفنان ، ويهز مشاعره ، ويملؤه بالحافز الذى يدفعه لخوض عملية التعبير والابداع . فالاثارة هى المحرك الأول للابداع ، هى الرؤية الجديدة التى يكشفها الفنان ويوضحها للناس ، كى يروها بدورهم . والاثارة فى الفن التشكيلى ليست لها حدود ، فهى متنوعة ، ومتغيرة ، ومتجددة طالما كان للفنان عين ثاقبة تلمح ، ووجهة نظر تدرك ، وعقل مبدع يترجم ، والله قد حبا الفنانين على اختلاف مناهجهم بهذه الخاصية ، أى القدرة على أن يستثاروا بالأحداث المحيطة فى الطبيعة ، بأوسع معانيها ، وفى كل الصراعات الانسانية التى هى وليدة تفاعل الفرد مع الحياة . فالفنانون بشر ، لكنهم حساسون يترجمون أحاسيسهم المرهفة للناس ، والناس يرون الدنيا من خلال أعين الفنانين ، فيحسون بدورهم بما سبها وأفراحها ، بغموضها وبهجتها ، بشراستها ورقنتها ، بظلمتها وضيائها ، بتبايناتها وتوافقاتها ، أى بكل ما فيها من نظم ، وقوانين ، وإيقاعات ستظل تحكى قدرة الخالق ، وتتحدى الانسان الذى يحس بضعفه أمام نظام هذا الكون الذى خلقه الله ، فأحسن خلقه .

لم يكن عجيباً أن يستثار فإن جوخ بشكل حذائه ، ويعبر عنه  
موضحاً خصائص انسانية في ثنياته ، فتبدو صورته وكأنها تحمل كل  
تعب الانسان في تجواله وترحاله ، فهو ليس حذاء فحسب ، وانما أثر  
انسانى لمعاناة الانسان في الحياة بكل ما يحمله ذلك من معنى . كان  
«رمبرانت» يستجلب في رسمه شحاذاً ليشكل من صورته ملكاً، ويتوغل  
في تعبيره عن لحيته ، وتقاطيع وجهه ، والأضواء المسلطة عليه ، ما يجعل  
منه شيئاً ذا قيمة ياقية . كان التفاح في نظر «سيزان» مثيراً للبناء باللون،  
وتحقيق الصلابة والكتلة التى نقلت التأثيرية خطوة الى الأمام ، ومهدت  
للتكعيبية . كانت راقصات الباليه محركاً لوجدان «ديجا» ، كشف من  
خلالها عن الايقاعات ، والحركة ، والأضواء ، التى كانت انعكاساً  
للموسيقى التعبيرية المصاحبة ، ولكن بلغة الشكل . وفي لوحته  
وعنوانها : «راقصتان فوق المسرح»، وهى من مقتنيات معهد كورتولد  
بلندن — تبدو حركات الأذرع ، والأرجل ، والأقدام ، وشكل الرداء ،  
عند اللاعبين أشبه بالفراشتين تتحركان بخطوات محسوبة ، وحركات  
متزنة ، فيها الرقة والشاعرية . لقد نجح ديجا فى أن يعبر عن هذه الاثارة  
الشاعرية ، وسجل شيئاً مميزاً من معالم الفن فى الفترة التأثيرية .

وها هو «روفينو تمايو» يستشير موضوع : «النهم» ففى الصورة  
رقم ( ٣٧ ) تجده ممثلاً فى هذا الانسان المبتهل ، بأكله للبطيخ ، وقد  
وضع أمامه خمس شقات ، وعبر عنه وهو يرفع كلتا يديه مبتهلاً مهلاً  
بنشوته من أكل البطيخ ، ثم حول هذا الشخص الى رمز من بنى  
البشر ، رمز يحكى من خلاله سعادة الانسان فى امتلاء جوفه ، وبخاصة  
حين يكون الجو حاراً ، والريق جافاً ، والمثير متاحاً لروى الظمأ ،  
وترطيب الحرارة . لقد نظم تمايو من قطع البطيخ ايقاعات قوسية ،  
رددتها فى الايقاع القوسى للذراعين ، وأغلقها بالايقاع القوسى للباب  
الخلفى ، كما ردد ألوانه ، الفاتح منها والقاتم ، لتساعد على ابراز

ما استشاره بهذه الطريقة الشعرية التي تقربنا من حيوية فن الأطفال ،  
حتى لب البطيخ وطريقة رصه ، والخيوط الفاصلة لألواح الخشب  
الخلفية ، لم يفته أن ينغمها ، ويحدث بها الملمس الذي ساعد على إبراز  
اثارته .

ان الاثارة هي نقطة البدء الضرورية لانبثاق العمل الفنى ، وبرز  
شخصية الفنان بعلامتها المميزة ، فلنبحث عنها عندما نتذوق عمل  
الفنان ، كى ندرك ما يسعى اليه ، ويريد أن ينقله اليها كروية فريدة  
محملة بالاثارة المميزة .

## ٢٢ - التلقائية

يخطيء من يظن أن العمل الفني نسخة طبق الأصل من الطبيعة ،  
حذق الفنان في نقلها ، أو أنه ولادة ميسورة كاملة ، بدايتها مثل نهايتها  
دون أن يعترىها النمو أو التطور . فالعمل الفني يمر في سلسلة من  
المراحل تتبع الواحدة الأخرى ، وتمهد لها ، الى أن يصل في مرحلته  
الأخيرة الى الشكل الفريد الذي نجده عليه . وحتى هذا الشكل النهائي  
يظل يعاني التغير ، حسب الرائي الذي يراه ، والمكان الذي يوضع فيه .  
وما من عمل فني يمكن أن يرى بنفس الكيفية ، وبقوة الاستجابة  
وفوعيتها ، من كل الرواد الذين يستجيبون له عبر العصور .

صرح بيكاسو ذات مرة قائلاً : « ان الصورة لا يمكن أن تستقر  
في ذهني قبل أن أخوض في رسمها ، فعندما أقوم بتصويرها ، تتغير مع  
تغير أفكاري ، وعندما أنتهى منها ، تستمر في التغير تبعاً لحالة الرائي  
العقلية . ان الصورة تعيش حياتها مثلما يعيش أى كائن حي حياته ،  
وتعاني من نفس التحولات التي تفرضها الحياة علينا من يوم الى  
آخر ، وهذا طبيعي جداً ، فالصورة لا تعيش الا في بصيرة الشخص  
الذي ينظر اليها » - ثم يستطرد : « كيف تتوقع من متفرج أن يعيش  
صورة من صوري ، مثلما عشتها ؟ ان الصورة تأتي الى من أميال  
بعيدة ، فمن ذا الذي يستطيع أن يتكهن من أى بعد أحسست بها  
ورأيتها ، فصورتها ؟ وفي اليوم التالي لا أتمكن حتى أنا نفسي من أن  
أذكر ما فعلته » .

وواضح مقدار اللعافاة التي يمر بها الفنان لينتقل من مرحلة الى  
مرحلة ، في إنتاجه لعمله الفني . والمرحلة الأولى هي التحضير ، وهي  
الفترة التي تمثل جذور الفكرة حينما تتجمع ويتأثر بها الفنان ، وقد  
ترجع هذه الفترة الى طفولة الفنان ذاته دون أن يدري ، تلك التي

يعانى فيها من الحرمان أو الكبت ، والتي قد تظهر فيها عوامل الأسى ، أو على النقيض تمثل بالنسبة اليه حلما باقيا ، مليئا بالسعادة والتجارب الممتعة الحية ، التي تنطو في رجولته لتعطى له خيوط الغد المشرقة .

أما المرحلة الثانية فهي « الحضانة » ، حيث يقرب الفكر لا شعوريا وتجد فرصة لتختبر ، وفي أثنائها ترتبط بغيرها من الأفكار أو بتعدد عنها ، ترتبط بالماضى ، أو بالحاضر ، أو تنسلخ منهما ، وهى أشبه بفترة الحمل . أما المرحلة الثالثة فتتمثل « ولادة الفكرة » ، وهى اما تخرج وتتكشف فجأة كما حدث مع « أرشميدس » فى قانون الطفو ، أو مع « نيوتن » حينما سقطت التفاحة وتكشف من خلالها قانون الجاذبية ، أى تلعب البصيرة ويأخذ الإلهام ، دورهما فى ولادتها . وهنا يظهر بوضوح أن بداية تبوع الفكرة تختلف عن مراحل نموها وتطورها ، حتى كمالها . فالعفوية والصدفة تختلفان عن النظام والتثبت ، وكشف القانون أو ادراك التعميم . ثم تأتى المرحلة الرابعة والأخيرة ، وهى « تهذيب الفكرة » ، حيث تدخل فى عملية الصياغة ، والبحث عن العلاقات وحبكها ، والوصول بالفكرة الى أعلى الدرجات . وهذه المراحل لا تفعل أو تخلق ، انها تسترسل فى وحدة وتواءم . وكلما نجح الفنان سمح لنفسه بالخوض فى عملية التحول حتى نهايتها ، أما اذا عمل ضد سجيته فانه قد يتعجل النتيجة ، ويفرض الملامح ، فيشوه الولادة منذ وقت مبكر وينتهى بافساد العمل الفنى .

كم من الفنانين حين ينتهى من عمله ، يظل متحيرا بشأفه ، لا يعرف كيف تحقق ، ويخجل فى تواضع أن يجابه به الجمهور ؟ فانه لا يستطيع أن يتكهن برضائه أو سخطه مسبقا ، وقد تعتريه أزمة حتى يسمع ما يثالج صدره ، فيرتاح البال ، ويشجع نفسه للخوض فى مغامرة جديدة.

وفى الصورة (٣٨) للفنان « جورج بيلوز » وعنوانها : «عضوان



فى النادى « وهى من مقشيات المتحف الأهلئ بواشطنطن ، يمكن تأمل  
حركاا الملاكمن ،والحكام ،والمتفرجمن ، ويمكن تصور كم من المعافاة  
عاشها الفنأن لىضبط الحركاا لتكمل بعضها البعض ، وينظم من خلالها  
صراع القوى داخل هذا العمل الفنى.وللفنأن أكأر من صورة على هذا  
النحو ، وهى تبين فى مجموعها مقدار تركيزه واهتمامه المنصب على  
أخراج هذا الموضوع المميز بمداخل مختلفة . أنظر مثلاً فى الصورة ،  
حركة الملاكم الأيسر من بداية ساقه حتى قمة رأسه ، وكيف اتخذ  
الجسم خطاً منحنيأ الى الداخل ، بينما الملاكم الأيمن انكب عليه بحركة  
مكملة ، فأحدث جسمه قوسأ الى الخارج ، أما اتجاه كتفيه فخط مائل  
فى اتجاه معارض لميل خط كتف الحكم ، فى حين خطوط حبال الحلقة  
أفقية ، وساكنة ، لتزداد حركة اللاعبين والمتفرجين من أسفل وضوحاً .  
وقد وزع الضوء من أعلى وأسفل المسرح ، وعلى الأكتاف والوجوه ،  
لبيان مدى المراحل التى قطعتها الصورة لتصل الى هذا التكامل العجى  
الديناميكى ، والا ريب أن انسياب الحركاا المتنوعة فى الصورة ، والتى  
تكمل بعضها البعض لم تأت بطريقة عقلية بحتة ، بل دخلها سحر  
التلقائية التى كيفت كل حركة لما يقابلها فبدت كلا منسجماً .

## ٢٣ - الصدفة والقصد

ويحار الناس في الفن التشكيلي متسائلين : أهذا الانتاج وليد صدفة أم قصد ؟ هل هو مسألة عضوية غير واعية ، لا يدخلها الفكر المنظم أو الترتيب المسبق ، أم أنه وليد ذكاء مقصود ، بذل فيه الفنان جهده ، وعرقه ، وقام بالدراسة المتأنية لانتاجه ؟ وهذا التساؤل ترتبط به العلاقة بين التلقائية والنظام ، ومكانتهما في العمل الفني .

والحقيقة أن الصدفة تأتي بأشياء كثيرة قد لا تخطر على الفكر المنظم . ألم يكن « أرشميدس » حين قال : « وجدتتها .. وجدتتها .. » ، منتشيا وفي غاية السرور حينما ألهمته الصدفة بمفتاح قافون الطفو الذي ظل يورق مضجعه ، ويشغل ياله شهورا وأياما ، ولا يعثر له على حل ؟ ألم تكن التكميلية التي تكشفها بيكاسو ، وبراك ، في مستهل القرن العشرين ، وليدة صدفة . لا قصد ، حيث يؤكد ذلك بيكاسو حين يقول : « عندما تكشفنا التكميلية ، لم نكن نقصد بتاتا اكتشافها ، وإنما كنا نبغى التعبير عما في نفوسنا » . ألم يأت الهام الأفكار من مصادر عديدة للفنانين ، لم يكن يعملون لها أي حساب ؟

وان الصدفة تعني كشفا عابرا يلهم الفنان أثناء انتاجه ، ولا يكون له وعى سابق به ، أما القصد فهو عملية يهدف اليها الفنان ، بتكييف رصيده السابق للوضع الجديد . والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال : هل العمل الفني اذا اقتصر على التلقائية والصدفة ، يكون ناجحا ، وهل اذا اقتصر على القصد وحده يكون ناجحا أيضا ؟

الواقع أن الصدفة ، والعنوية ، والتلقائية ، كلها تعنى نبوغ الأفكار يسلسلة ، وبفطرة ، وبغير تكلف أو اصطناع ، تعنى بزوغ الأفكار بسجية الفنان دون التزام بمخطوطاته السابقة ، وتعاليمه المقصودة .

لذلك فان نسبة من هذه التلقائية ضرورة في بناء العمل الفنى ، لكنها لا تصبح نسبة مشمرة الا اذا هذبها الفنان ، وأضاف اليها حسه ، وكيفها للنظام ، حتى تدخل فى قالب الفن التشكيلي ، وتخضع لمقوماته . كما أن النظام يقصد لتنظيم التلقائية ، أما اذا كان نظاما مفروضا ، يمكن أن يتحول العمل الفنى معه الى مجرد صنعة تثن من فقدانها الحس والتلقائية .

لابد اذا من نوع من التزاوج بين الصدفة ، والقصد ، وبين منابع اللاوعى ، والوعى ، وبين الحرية والنظام ، وبين العفوية والحساب الشعورى المحكم — بخير ذلك يتصدع العمل الفنى ، ويتأرجح بين فوضى الأفكار العابرة ، والصنعة القتولة ، فيخرج ميتا .

لهذا لا يكفى المناداة بالصدفة أو العفوية أو التلقائية ، والتشدد بها ، فما لم تدخلها نسبة من القصد والتنظيم لتصاغ الصدفة فى قالب فنى يحمل مقومات العمل الفنى المتكامل ، لقصرت عن أن تلعب دورها داخل هذا العمل . كما أن الفن ليس مجرد تطبيق قواعد ، أو تعاليم ، أو مبادئ مطلقة ، فكل هذه الأسس نسبية وتعين على بناء العمل الفنى ، عندما تتوافر الأحاسيس ، والأفكار ، والخبرات المثيرة ، التى تنبعث من تلقائية هذا النوع من النشاط . والتزاوج بين الصدفة والقصد ، ضرورة في بناء العمل الفنى ، وتحميه برسائلته .

والصدفة المثيرة للأفكار والأحاسيس ، قد تكون نقطة البداية فى العملية الابداعية ، وقد يتكشفها الفنان أثناء خوضه فى العمل الفنى . لهذا فان لحظة انبثاقها متغيرة ، ومتنوعة ، والفنان الواعى هو الذى يأخذها فى الاعتبار حينما تلوح له ، ويدخل خيوطها مع نسيج أفكاره حتى تتعدى شحنة العمل الفنى ، فيزداد ثراء .

وللفنانين مناهج مختلفة في الربط بين الصدفة والقصد ، أو في اتخاذ التلقائية مدخلا للنظام والاحكام . ففي لوحة « جين دي بوقيه » ( ١٩٥١ ) بمتحف الفن الحديث باستكهولم ، وعنوانها « عقدة بقبة » رقم ( ٣٩ ) - يمكن تأمل أرضية سميكة القوام ، عبر الفنان على سطحها بطريق الازالة التلقائية ، بهذا الشكل المزدوج بما يشبه آدم وحواء ، أو رجل وامرأة ، الرجل يرتدى قبعة في أعلى الصفحة ، وفي أسفلها المرأة بشعرها المتماثل وعيونها الدائرية . ان الصدفة تبعت في استخدام أداة الرسم بطريق مباشر ، وبدون تردد ، فأبدعت هذا الشكل الذي قوامه الايقاعات الدائرية ، والمنحنيات .

أما في الشكل رقم ( ٤٠ ) « ميناء غنى » للفنان « پول كلي » ( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) ، فتظهر الخطوط المتنوعة فوق أرضية منعمة لونها ، والخطوط تحصر أشكالا كثيرة تكمل بعضها البعض . والتكامل قائم على فكرة حساب كل شكل على أنه مجال يكمله الآخر في الاتجاه المضاد . والصورة في مجموعها وليدة الافادة من التلقائية في النظام المحكم .

## ٢٤ - التعبير

والتعبير هو الافصاح عن المعانى بلغة الشكل ، وكل جسم له معنى ، والاجسام حين تتجاوب بعضها مع بعض أو تحتك ، تولد معانى : هذه المعانى مرتبطة بطبيعة تلك الاجسام من حيث أنها كيانات ملموسة ، يمكن أن تحس باللمس ، وتدرك بالرؤية . فهذه ( الحصاة ) ملساء أو حشنة ، كرويه أو بيضاوية ، أو غير تلك الأشكال فهي غير منتظمة — لو جاورت هذه الحصاة البيضة ، أو قطعة من البطاطس أو الدوم ، لظهر التقارب أو التباعد بين تلك الأشكال . فالزلطة المستوية الملساء التى أصقلتها ظروف التعرية والرياح ، تتخذ أشكالا متنوعة تميز عالم الزلط ، فقد تجد بين أشكاله ما هو أقرب الى البيضة ، لكن أشكال البيض فى عمومها أكثر تشابها ، وأكثر انتظاما : حجما ، وكيانا . أما قطعة البطاطس ، فقد تشبه الزلطة أحيانا ، والبيضة فى أحيان نادرة أخرى ، لكنها فى عمومها متميزة بنبوءاتها ، وبشرتها ، وجسمها الذى لا يبدو فى صلابته ، فى قوة الزلطة . أما الدومة ، فهي وإن حاكت الزلطة فى بعض الوجوه السطحية النادرة ، إلا أنها فى مجملها أكثر توحدا من عالم الزلط ، وأكثر لمعانا ، وكساؤها أقرب الى التزجيج الخزفى من عالم الزلط . لكن رغم ذلك هناك تشابه الى حد ما بين الطبيعة الكلية لشكل الزلطة ، والبيضة ، وقطعة البطاطس ، والدومة ، لكن الذى يدرك الوحدة بينهم ، والفرقة من ناحية المعنى المعبر ، هو الفنان التشكيلي الذى استطاع عبر العصور أن يخوض أبحاثا كثيرة ومتنوعة ، أوضحت دقائق الأشياء وطبيعتها ، حتى أنه فى القرنين : الثامن والتاسع عشر ، أفاض الفنانون فى نقل مميزات الأشياء فى أعمالهم الفنية ، فرى على سبيل المثال : صورة للفنان « فرايز هالز » ، وقد وضع فيها التفاحة والسكين التى قشرتها ، وأبان دقائق القشرة ، والتفاحة المقشورة ، وخلفها جانب من قالب العجين الرومى . وتنضح علامة السكين فى قطاعه



الذى أظهر ملامس الجبن بصورة مثيرة ، وكان الناس فى ذلك الوقت يفعلون بالصور التى تحكى الطبيعة بدقة ، حتى أن براعة الفنان كانت تقاس بتلك القدرة على محاكاة الطبيعة . كان هذا ظاهرا فى وقت لم تكن فيه الكاميرا قد ظهرت بعد . لهذا فإن النظر لكثير من تلك الصور اليوم ، يكشف عن أنها لم تكن متعمقة بقدر كاف فى التعبير بلغة الشكل ، بقدر ما كانت منغمسة فى محاكاة الأشكال الخارجية ونقلها فى صور ، أو تماثيل .

أما فى القرن العشرين فقد ظهر تأكيد الفن التشكيلى للغة الأشكال ذاتها ، والغوص فيها ، وتفتيتها أحيانا دون اكتفاء بالمظهر الخارجى ، بل لعل المظهر الخارجى كان معوقا للفنانين عن أن يعبروا بصدق عن طبيعة تلك الأجسام التى كانت تحوم حولهم فى الحياة . لذلك ظهرت الحركات الفنية : كالوحشية ، والتكعيبية ، والتجريدية ، والسيرالية ، وفن خداع البصر ، وغيرها من الحركات الفنية ، كرد فعل للسطحية التى كانت شائعة ، للاستجابة للطبيعة بسحاكاتها محاكاة حرفية . فالأشكال التى يلعب بها الفنان التشكيلى أصبحت اليوم عالما للتأمل والبحث . أصبحت تمثل معملا للتجريب ، يحطم الفنان أشكالها ثم يعيد بناءها من جديد ليوجد المعانى المميزة التى توضح الرؤى المستحدثة التى ابتدعها القرن العشرون . وقد ساعده فى التوغل فى هذا الاتجاه ، كثير من الأجهزة العلمية التى أعطت بصيرة عن كيان الأشياء لم تكن متاحة بهذا الشكل ، كالعدسات ، والميكروسكوبات ، وآلات التسجيل الضوئى ، وآلات السينما وتصوير قاع البحر والأجرام السماوية .

وهنا هو « اميدو مودليانى » فى صورة من إنتاجه « صورة شيم سوتين » ( ٤١ ) ، كيف تغاضى فى تعبيره عن كل ما هو متعارف عليه فى القرنين : الثامن والتاسع عشر ، ليؤكد سحرا جديدا فى التعبير .

انه لم يهمل المصدر أو يفتته ، فقد حافظ عليه بلغة تحريفية حيث  
أطال في الرقبة ، وطس العينين ، وحذب الوجه الى ما يقرب من  
البيضاوى ، كما استخدم وميضاً من البنيات الدافئة الحمراء في البشرة ،  
فكساها بملس مشير ، أما الأرضية فلسات الفناز مكملة للشكل .  
وهذه الصورة يمكن التحدث عنها على أنها معبرة وتنقل حس الفناز  
عن « شيم سوتين » . ولذلك فان التعبير في الفن التشكيلي يمكن أن  
يؤدي من خلال التحريفات المحسوسة التي تبرز وتؤكد وتبالغ بعض  
المعالم ، لتفصح عن الأفعال الذي هو المحرك الأول للتعبير .

## ٢٥ - تعدد الرؤى

ألف الناس أن يقارنوا بين العمل الفنى ، والطبيعة ، وتعودوا أن يصمدوا تصريحات الإعجاب كلما وجدوا تطابقا بين الفن ، والطبيعة . وكأنهم بذلك يقدرّون فى الفنان التشكيلى قدرته على النقل والمحاكاة ، بدلا من أن يولوا اهتمامهم الى قدرته الابداعية ، ولما استطاع أن يضيفه لتجربة البشرية ، من رؤى فنية جديدة لم يسبقه غيره الى كشفها .

والفكرة بأن معالم الطبيعة هى الفن ، قد أثرت على مسار الرؤية البصرية ، وجعلت البعض يسترسلون فى انتاج صورة مقيدة فى ادراكها ، بزمان ومكان محددين ، وذلك كى يحصلوا فى النهاية على « لقطة » فوتوغرافية . وانحصر الادراك لحقب زمنية متوالية ، وبخاصة بعد عصر النهضة الايطالية - فى هذا المدخل ، حتى جاء العصر الحديث الذى ساعد على التحرر من كثير من العقد القديمة ، وسمح للفنان التشكيلى وغيره أن يبدع وينشر ابداعاته على الناس ، غير مقيد بالنظرة المحصورة فى الادراك الزمانى والمكانى . لذلك بدأت تظهر فكرة الرؤى المتعددة فى العمل الفنى الواحد ، وتأثر المسرح كما تأثرت السينما بدورهما ، بتلك الرؤى الجديدة .

وهذه الرؤى المتعددة ، وان كانت من مكتشفات الفن الحديث الا أن الطفل فى رسمه ، والفنون القديمة فى تعبيراتها التشكيلية ، كان لها هذا المدخل المتعدد الجوانب لذى سبقت به الفنون الحديثة ، ويلوح هذا خاصة فى ثانيا الفن المصرى القديم . والقضية على هذا الوضع ، تدعونا الى التفرقة بين الرؤية الواحدة ، وتعدد الرؤى ، فى العمل الفنى . فالرؤية الواحدة التزام بصرى بقواعد المنظور والظل والنور ، وترجمة المرئى من مكان محدد يضبط النظرة ، وزمان وكيف

الاضاءة كما تسجلها عدسة الكاميرا . أما الرؤية المتعددة فلا يلتزم فيها الفنان بمكان أو زمان ، فهو يضع نفسه في الأمام ، وفي الخلف ، وفي كلا الجانبين ، ومن أعلى وأسفل ، ومن الداخل ، اذا شاء في وقت واحد ، ذلك تحت الاعتقاد أن التقيد بالرؤية الواحدة يبرز الحقيقة الفنية ناقصة . أما تعدد الرؤية ففيه الشمول ، والالمام الكامل بالخصائص الجمالية للجسم المرسوم ، ويجعل الرائي يركز على ادراك التكوين وكل عوامل بناء العمل الفني ، فيعيش التجربة ويتذوقها ، بدلا من أن يتعرف على الموضوع وتقف تجربته الفنية عند هذا الحد .

احتضن التكعيبيون ، وفنانو المستقبل ، والسيرياليون ، وغيرهم من التجريديين ، الرؤية المتعددة ، ووصلوا الى نتائج تعتبر من مميزات الفن التشكيلي في القرن العشرين .

ها هي لوحة للفنان « مارك شجال » رقم ( ٤٢ ) ، وعنوانها : « زواج برج ايفل » - تجمع رؤى متعددة ، وتمثل صورا مجمعة في صورة واحدة . فالعروسان في أقصى اليمين ، يأتي اليهم من يحمل الأزهار سابحا من الجهة اليسرى ، وفي الخلف الاشجار تتعاقب : بعضها يتجه من اليمين الى اليسار ، والبعض من اليسار الى اليمين ، بينما يظهر برج ايفل والمحبون منشورون على الارض المتسعة أمام البرج . فهذه الصورة تحتوى في الحقيقة على خمس مداخل : وضع العروسين ووضع الملاك والنافذة التي يدخل منها سابحا ، وضع الأرضية التي توضح الأشخاص ، وضع الشجر من اليمين ، ثم وضع الشجر من اليسار . لكن ابداع الفنان يظهر في قدرته على التحكم في هذه المداخل المختلفة ، وصياغتها في وحدة تعبر عن الموضوع .

أما الصورة رقم ( ٤٣ ) فتعبر عن احتفالات بمناسبة مولد الامير سالم في عام ١٥٦٩ وهي من مقتنيات متحف فيكتوريا والبرت بلندن .

واللوحة تجمع ثلاث صور في صورة واحدة . ففي الجزء العلوى يظهر مولد الأمير تحف به الرعاية من كل جانب يقوم بها الخدم والحشم، وفي الوسط قارعو الطبول وحاملو الهدايا حيث تظهر بوابة القصر لتفصل بين المنظر الأول العلوى وهذا المنظر الاوسط ، ثم يظهر المنظر الثالث فى أسفل الصورة حيث يتجمع أفراد الشعب يستفسرون من حارس الباب عن الخبر . وهناك نوع من الاحكام فى تجميع الصور الثلاث فى صورة واحدة حيث لا يبدو هناك تناقضا فى منطق التنظيم أو تقسيم الصورة ، التى لا تلتزم بالزمان أو المكان ، فسرِد الحادثة اقتضى رؤيتها فى مجالات متعددة .

وهناك أمثلة كثيرة لتنوع الرؤية وثنائها فى العمل الفنى الواحد ، بوضع مسور متنوعة بعضها فوق بعض ، بحيث يكشف بعضها عن البعض الآخر بطريق الشفافية . وهناك رسوم فى أجزاء آدمية ، مضافا اليها أجزاء من طيور ، أو حيوانات ، أو نباتات . ومعنى ذلك أن فكرة تعدد الرؤية لم تقف عند وصفة معينة ، فقد استطاع الفنانون أن يكشفوا بخيالهم عوالم كثيرة من الأحلام الرمزية المستترة ، ومن مشاكل الدنيا الظاهرة ، وألفوا بين الغامض والمكشوف ، فأثرو التصوير فى القرن العشرين .



## ٢٦ - الخيال

الخيال من أهم الخصائص التي تميز عملا فنيا تشكليا عن آخر . فكلما ازداد الخيال ثراء ، ثقل وزن التجربة الفنية المتضمنة في العمل الفني. والخيال معناه استدعاء لعدد من الصور تزدحم في مخيلة الفنان الشيء الواحد أو هو مجموعة من الترابطات الذهنية الملموسة عن الشيء الواحد في أوضاعه المتعددة ، والأصل في الأشياء التي تثير الفنان ، انها موجودة في الطبيعة في ظروف وملابس معينة ، قد يغلب عليها الروتين بالنسبة للشخص العادي ، فتتلفى بهجتها واثارتها . أما بالنسبة للفنان ، فهذه البهجة لا تتلفى ، فهو يرى الأشياء مثلما يراها الطفل لأول مرة ، فيها حياة متجددة ومتغيرة ، ذات معان مغايرة ، تزداد بازدياد تجربته ، وبمقدار نموه ونضجه .

على أن الشيء الواحد قد يكون نواة لاستشارات متعددة ، حين يجمع الفنان تجاربه التي اكتسبها من مصادر مختلفة ، ويضيفها على الشيء الواحد الذي استشاره ، فاذا أراد أن يعبر عن الخوف مثلا ، قد يجد هذا المعنى متوافرا : في الظلام ، وفي عيني القطر اللتان تلمعان وسط الظلام ، وفي أنياب النمر التي تنكشف وقت غضبه ، وفي صورة مرسبة منذ الطفولة عن اللص أو قاطع الطريق ، وفي حالة الذعر التي تنتاب ركاب القارب الذي يكاد يغرق من ارتفاع الامواج واشتداد الريح ، كمنظر كل راكب وهو يحاول أن يتشبث بأي جزء من القارب كي يقي نفسه من السقوط في البحر ، كذلك خوف الأم على طفلها الذي دفعه فضوله الى الجرى في الطريق العام أثناء سير السيارات ... هذه المواقف المتعددة التي يمكن أن تستثير الخوف ، قد يستطيع الفنان أن يجمعها ، ويجردها ، ويعكسها في الشيء الواحد ، رغم مصادرها المتنوعة ليصبح هذا الشيء قادرا على التعبير عن مفهوم «الخوف» ، كما يدركه الفنان ويعيشه .

والمدرسة السيريالية في الحقيقة ، أكثر المدارس الفنية عناية بالخيال ، فالصور تأتي متلاحقة في الأحلام بأنواعها : أحلام اليقظة ، وأحلام النوم العميق ، وتأتي تباعا في ترابط الخواطر واستدعائها ، وفي أغلب الأحيان من كوامن في اللاشعور . ويعتقد السيرياليون أن الحقائق الظاهرة التي نتعامل وفقا لها في الحياة العادية ، لا تمثل الا خمس الحقائق ، أما الأربعة أخماس الباقية فتستقر في اللاشعور . وعلى ذلك فان الفنان السيريالي يسعى بخياله لكشف تلك الكوامن المختبئة ، تارة للتعبير عنها كشحنة مقلقة ، أو معنى مثير ، أو مضمون ملازم لتفكيره الشعوري واللاشعوري أو للتنفيس عنها ليستريح .

وبطبيعة الحال هناك فارق بين الخيال ، والتصور . فالخيال لا يحدد نفسه بواقع ، بل يوجد واقعه من كل الامكانيات المتاحة في الماضي والحاضر ، فهو يجمع ليولد صورة جديدة مبتكرة . أما التصور فيستدعي الصور كما هي ، هو أداة تذكر فقط للشيء كما هو كائن ، دون تصرف أو تغيير .

والصورة رقم (٤٤) للفنان الايطالي « جيورجيو دي شيريكو » (١٨٨٨-١٩٧٨) ، وعنوانها : « الميتافيزيقي العظيم » ، يمتحف الفن الحديث بنيويورك - لاحظ أن الفنان قد أضفى خياله في ابداع عالمه اللامحدود ، فالجسم الأمامي مخلوق من أشكال هندسية تتعرف من خلالها على : المثلث ، والمنشور ، والجسم البيضاوي ، والزاوية القائمة ، والقرص النصفى ، والاسطوانة ، مع تنعيمها بخطوط رابطة لكل التفاصيل التي كونت كيافا وسط الصورة ، أشبه بالتمثال أو النصب الذي يحمل مضامين سحرية لعالم ما وراء الطبيعة . أما المسرح في خلفية الصورة ، فشكله يشبه المعابد والعمارات . ويعكس التمثال ، كما تعكس العمارة القرية ، ظلالهما على الأرض الهندسية التي تغوص في الفراغ اللامحدود . ويظهر سحر الخيال باضافة الانسان الذي يقف مكتلا بعيدا

لى الفراغ الضيق ، بين الظل الكاسى والعمارات الخلفية . واللوحة من ناحية التشكيل ، أخاذة بجمال التكوين والترتيب ، لكنها تحمل بعدا آخر وهو الخيال السحرى الميتافيزيقى التى تميز به تعبير الفنان فى القرن العشرين .

على أننا لو اقتصرنا فى حياتنا على دنيا الواقع المحدود ، كانت الحياة قفرا بلا شعر أو خيال ، مملة ، وعلى وتيرة واحدة ، لا تساعد أن يعيشها أحد بكل معانيها الفنية الجميلة . ولذلك فإن الفن أحد الأدوات التى تأخذ الانسان من دنيا الواقع الى عالم الأحلام، والجمال، والآمال ، والتصور المتكامل الذى لا يتاح فى الحياة العادية ، بكل همومها ، وشقائها ، ومتاعبها اليومية . وعلى ذلك فالفنانون على اختلاف مشاربهم، ومجالات تعبيرهم، انما يحلقون بنا فى سماء عوالم يصنعونها بأنفسهم ، عليها تعوضنا شيئا عما نعانيه من قسوة الحياة . ولا يقتصر الخيال على إثارة الفرح والسرور، فالأسى والأحزان تخف وطأتها حين نرى الأسى مجسدا بخیال الفنان ، فنعیه وتتحكم فيه ، فتزداد نشوتنا عندما تزداد سيطرتنا عليه من خلال الفن . وها هو تمثال قديم من العصر البابلى شل رقم (٤٥) ، يصور الشيطان ( القرطان السابع والسادس قبل الميلاد)، وهو من التراكوتا ، ومن مقتنيات المتحف البريطانى بلندن . أنظر كيف استطاع الفنان أن يجسد معنى الشر من خلال هذا التمثال ، وهو صورة مستخلصة من عالم الحيوانات المفترسة : النمر ، أو الضبع . أو الذئب ، يكشف عن أنيابه ، وتظهر التجاعيد كلها حول فيه وجبهته وفى صدره ، بينما تتكمش المخالب لتعطى وضع الاستعداد أو الانقضاض انه تجسيد للشراسة وخاصة فى تلك العينين الواسعتين اللتين تشعین الشر ، والفم المفتوح الذى يكشف عن تلك الأنياب المسعورة التى تريد أن تنقض على فريستها لتسحقها . والخیال هنا يعنى إعادة التجربة البشرية عن القسوة ، والشراسة ، والغدر ، التى هى سمات الشيطان،

بضمها فى قالب جديد . وكما يقول جون ديوى : « وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة الى أشياء جديدة فى التجربة ، فهناك لابد أن يكون ثمة خيال . وحينما يتم خلق الجديد ، فلا بد للبعيد والغريب من أن يصبح أكثر الأشياء طبيعية وحتمية فى العالم . وهناك دائما قدر من المخاطرة فى التقاء العقل والكون ، وما الخيال سوى هذا القدر من المخاطرة » (١) . وفى مكان آخر يقول : « ان التوافق الشعورى للمجديد مع القديم ، هو بعينه الخيال » (٢) . ويتضح من ذلك أن الخيال لا يتحقق فى خواء ، وإنما تصاغ خبرة الماضى من جديد، أيا كان نوعها، لتتلاءم مع الظروف الجديدة التى تواجهها . ولذلك فإن الخيال هو الأداة التى تساعد على التغير والتحول ، وربط الجديد بالقديم ، والحاضر بالماضى ، والفردى بالتراث الفنى . وقد يظهر الخيال شيئاً جديداً لا يألفه الناس ، وقد يشورون ضده فى البداية ، لكن سرعان ما تجددهم يتأقلمون عليه ويصبح شيئاً من مفاخرهم وتراثهم .

---

(١) جون ديوى . الفن خبرة ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ ص ٤٥١ .  
(٢) نفس المرجع ص ١٥٩ .

## ٢٧ - التحريف

التحريف من الظواهر المهمة في الفن التشكيلي ، ويعنى التحريف عدم الالتزام بالأصل الطبيعي ، لا عن عجز في التسجيل ، ولكن بهدف ابراز بعض المعانى ، والتأكيد عليها . فالفنان قد يبالغ ، أو يحذف ، أو يضيف ، يطيل أو يقصر ، يجمل أو يفصل ، فلا يلتزم في كل ذلك بالعالم المرئى الذى يظن الكثيرون أنه مرجعه الوحيد فى ضبط رؤيته الفنية ، أى يظنون أن الحقيقة الفنية كامنة فى الشيء ، وما على الفنان الا أن يستسلم ويسجلها كما هى ، وعند ذلك يكون فى اعتقادهم فنانا موهوبا . وهم يقيسون قدراته بمهاراته فى النقل ودقة المحاكاة . وفى الحقيقة ان العالم الخارجى لا يوجد فيه من القيم والمعانى الفنية ، الا بقدر ما ينفعل به الفنان ، وطالما كانت انفعالاته نامية متطورة ، وتتأثر بتجارب السلف الذين أثبتوا قدرتهم فى الابداع على مر الزمن ، حينئذ سوف تتعدد الرؤية للشيء الواحد بالنسبة للفنانين ، على أساس أن كلا منهم يحمل ماضيا فنيا فريدا ، يؤثر فى رؤيته ، ويجعلها ذات مذاق نوعى . فالفروق الفردية بين الفنانين تجعل الرؤية متعددة ومتنوعة ، وبخاصة فى القرن العشرين الذى سمح بنمو الفردية ، واعتبر أن هذا النمو أساسا من أسس المجتمع الديمقراطى الحديث .

وبدون الخوض فى تفاصيل طبيعة الحقيقة الفنية : هل هى موضوعية ، أى فى الشيء المعبر عنه ، أم ذاتية ، أى فى عقل الفنان الذى يتخيل ويتصور ، أم أنها موضوعية ذاتية فتجمع بين العاملين ؟

نود حسم هذا الموقف بما وصلت اليه الفلسفة البرجماتية الحديثة وهى أن الحقيقة الفنية ذاتية موضوعية ، ويتم التعبير الفنى من خلال تفاعل الفنان ( الذات ) مع الطبيعة ( الموضوع ) ، والنتاج الفنى هو حصيلة التفاعل بين هذين العاملين . معنى ذلك أن استسلام الفنان



للعالم الخارجى ونقله حرفيا . لا يؤدي به الا الى صورة فوتوغرافية سطحية للجسم الذى ينقله ، وحينئذ يخرج هذا عن نشاط الفن ورسالته . كما أنه لو عاش فى خيالاته وأنتج من عالمه الباطن أفكاره دون أن يلجأ الى الطبيعة ، فإنه حتما سيصل الى تعبير تنقصه دلالات الاتصال بين الناس ، فيصبح هذا التعبير شخصا ، لا يستجيب له المتذوقون لأنه لا يحمل قدرا من العالم الموضوعى ، يساعد الناس على المشاركة فى الرؤية بما لديهم من معرفة مشتركة مسبقة ، متفقون عليها . لذلك فإن الحقيقة الفنية فى كمالها ، هى تفاعل بين الذات ، والموضوع ، ينتهى بنتيجة فنية مميزة ، وهذه النتيجة فى اقتربها أو بعدها بالنسبة للعالم المرئى ، إنما تلجأ الى التحريف لتستخلص المعنى الفنى الذى آثار الفنان . والتحريف هنا معناه التأكيد على ما يثير الانفعالات ، ويهز المشاعر والوجدان . فالفنان يبالغ فى الطول أو القصر ، فى الضخامة أو الصغر ، فى الاجمال أو التفاصيل ، بقدر ما يقوده احساسه للتعبير عن الحقيقة الفنية . فالتزامه حينئذ ليس بالجسم المرئى بمفرده ، ولا باحاساساته وحدها ، وإنما بما يستثيره هذا الجسم المرئى من احساسات فنية لها مذاقها ، وفرادتها ، وطابعها المميز .

وهى صورة للفنان « كارل آبل » وتسمى « استغاثة الحرية » رقم ( ٤٦ ) ، رسم فيها وجه شخص أقرب لوجه الطفل فى اجماله ، وصور جسمه نحىلا لكن بأيدى مبالغ فيها وأرجل رمزية . والدعوة للحرية تظهر فى التحريف الذى ينفجر به الوجه صارخا ، صائحا ، داعيا للخلاص من القيود التى تكبل النفس البشرية وتقف حجر عثرة فى انطلاقها . فالصورة ملتزمة بنسبة من العالم المرئى ، لكنها نسبة تكافأ مع الهدف المعنوى الرمضى الذى أراد الفنان أن يعبر عنه . ولذلك فالعالم المرئى الممثل فى وجه الطفل ، هو أقرب الى الرمز منه الى الحقيقة الواقعة ، أما الجانب الذاتى المتدفق بالاحساسات ، هو الذى كبر ،

وظمس . وفصل : وأجمل ، ليرز هذا الانفعال . يبرزه عن طريق هذا التحريف الذى يعتبر جوهر العمل الفنى ، وأساس عملية الابداع دون تزييف . فالعيون دائرية أشبه بعيون البومة ، والأنف والفم معبر عنهما بصراحة رمزية واضحة ، والرأس ليست دائرية تماما وانما حصيلة لتقوسات وخطوط حادة ، والأيدى ليست أيدي من النوع المألوف ، بأصابع خمسة ، واما كل منها عبارة عن ثلاثة أصابع أشبه بالشوك الذى يخرج من أطراف زرع الشجر ، واتجاهات الأصابع يميننا ويسارا ، والأرجل الى أسفل ، والرأس وهى تملأ الفراغ - كلها بنيت على تحريفات غاية فى الحس ، والاتقان ، والدقة . وحتى الألوان - التى لا مجال للحديث عنها هنا - بنيت كذلك على هذه الروعة من التوافق المتتميزة التى قوامها التأليف والتصميم . والطريف أن الموضوع ذاته مستمد من صرخة المولود حينما يجابه لأول مرة عالم الدنيا ، فصرخته تعنى احتجاجه الأول على الضغوط التى ولد فيها منذ اللحظة الأولى ، بعد أن كان مستريحا سعيدا فى بطن أمه .

## ٢٨ - صراع القوى

كل عمل فنى يتضمن مجموعة من القوى يحاؤون الفنان أن يخضعها لمنطقه ، ويستخدمها للتعبير عن وجهه نظره . وللمه « صراع » تعنى التضارب بين قوتين متنازعتين، فى الاتجاه وفى القيم . وتعنى أيضا محاولة احدى القوتين التغلب على القوة الأخرى ، واحتلال مكان السيطرة فى العمل الفنى، والفنان هو القاضى الذى يضع كل قوة فى مكانها المناسب.

لو فرضنا خطا مائلا على لوحة بيضاء ، ان هذا الخط يحمل قوة ذاتية أشبه بقوة انطلاق الصاروخ فى الفضاء . وهذا الخط أيضا يقسم الفراغ قسمين : أحدهما يعلوه ، والثانى يأتى فى أسفله . وقوة الخط تكمن فى اتجاهه المائل ، وما تركه من قسمين: أعلاه وأسفله، انما يمثلان قوتين خفيتين تعملان فى مواءمة مع اتجاهه . ولو تصورنا تعدد الخطوط المائلة والمستقيمة ، والرأسية ، فى العمل الفنى، لكان معنى ذلك ولادة قوى متعددة فى العمل الفنى ، قوى لا تتجه اتجاهها واحدا ، فاتجاهاتها متنوعة ، ومساراتها مختلفة ، لذلك فانها تبدأ تتصارع ، ليجد كل خط فيها القوة الملائمة له وسط هذه القوى الكثيرة المتصارعة . ودور الفنان أن يوفق بين صراع القوى ، بل انه يوجه كل هذا الصراع بما يخدم غرضه . والصورة الفنية تزداد حيوية بقدر ما بها من قوى متصارعة ، وتقل حيويتها وتخفت عندما تسكن هذه القوى وتستقر، حتى أن الفنان الذى لا يغلى مرجه من الداخل ، ينتهى بصورة باهتة لا تحرك ساكنا الا بصعوبة ، وعلى ذلك فهو لا يستثير الا جمهورا ضئيلا .

والحقيقة أن كل خط ، أو منحنى ، له قوة ذاتية . تأمل فرع شجرة، لاحظ أن انحناءاته هى عملية عضوية مبنية على حيويته الداخلية ، وعلى تفاعل خلاياه . فانحناءاته انما تضم قوة ذاتية ، لو أردت أن تقصفه أو تشنيه ، لوجدت مقاومة ذاتية ناتجة عن قوته المضمرة فى تركيبه .

ولو استبدلت بفرع الشجر ذراعى انسان ، لوجدت أن القوة الذاتية فيهما تبدو حين يحكمهما في التغلب على عقبة ، ولو كان أمامه ذراعان لشخص آخر ، لازداد الصراع كما يحدث فى المصارعة اليابانية . والصورة الفنية تتضمن هذه الصراعات المختلفة التى تلوح خفية مضمرة اذا كان المنهج تجريديا ، وواضحة جلية اذا كان المنهج بصريا . وفى أى انحالات ، فان الفنان يعالج هذا الصراع بابرار الملامح البدنية ، والقوة العضوية المميزة لكل عنصر ، وتكييفها فى نفس الوقت ليظهر لها معنى جديدا ، فى مقابلتها للملامح الداتية والقوة العضوية لعنصر آخر . ولذلك فان هذه المحاولة تعد كشفا جديدا ، بل ابداعا ، حيث أن الفنان يوضح لأعيننا علاقة بين صراع القوى المعبر عنها ، لا تمكن بدون معاوته أن نكشفها لأنفسنا .

وقد يلوح صراع القوى بين شيئين متضادين : الأبيض والأسود ، الرأسى والأفقى ، النور والظلمة ، الثابت والمتحرك ، الهندسى التجريدى والعضوى ، ولو وسعنا الدائرة ، لتشمل فنونا أخرى ، للاح الصراع : بين الخير والشر ، بين الأخلاقى والأخلاقى ، بين الاجتماعى الانسانى العام والأناى الفردى ، بين الديمقراطية السمحة والدكتاتورية المتسلطة وفى العموم بين الجنة والنار .

وستظل مهمة التوفيق بين الصراعات المختلفة للقوى المتنوعة ، غاية الفنان مهما اختلفت أدواته .

وفى الشكل رقم (٤٧) للفنان چيو يومودورو واسمه « واحد » وهو عبارة عن قطعة نحت من مقتنيات متحف التيت بلندن ( ١٩٥٩ ) — نشاهد توفيقا بين صراع القوى فى الجسم الانسانى التجريدى ، الذى يلخص تقريبا ظهر الانسان . والقوى المتنوعة الواضحة لوعان : نوع يمكن تحسسه من الداخل ، متملىء ويندفع الى الخارج كما هو حادث

فى الكتفین وأسفل الوسط ، ونوع عكسى مضغوط من الخارج ويمكن  
تحسسه فى الوسط عرضا وطولا . على أن الخطوط العامة للتمثال  
لا تخلو من صراعات شد وجذب ، حينما تتموج وتميل ، وتستقيم أو  
تنثنى ، لتصف كيانا معبرا . تأمل الخط الخارجى من أعلى ، ومن  
الجانبين ، ومن أسفل ، وفى الوسط ، وستدرك الى أى مدى تحتوى  
هذه الكتلة البرنزىة ( مقاس ١١٤ × ٨٢ر٥ × ٢٥ ) بوصة ، على قوى  
متنوعة نجح الفنان يومودورو فى الانتقال بها من واحدة الى الأخرى  
بطريقة انسيابية مسترسلة ، تجمعها وحدة أو كما سماها ( الواحد ) ،  
ولا تخلو كتلها المنساية من الاحساس بالعصبية والتوتر الذى يعترى  
الجسم الانسانى فى لحظات التحفز ، والقلق ، والاندفاع . أليس مثيرا  
حقا أن ينجح الفنان فى تحويل البرنز الى تلك المعانى المعبرة عن التوتر  
والقوى المتصارعة ؟



## ٢٩ - الأسلوب

الأسلوب يمثل السمة الشخصية للفنان والتي تنعكس في فنه ، هي بصمته المميزة التي يمكن بها التعرف على شخصيته ، أو هي مجمل العادات المنهجية والايقاعات ومجموع « الكليشيهات » التي تتكرر من خلال تعبير الفنان ، رضى بذلك أم لم يرض ، فهي تنبىء القارىء أو الرأى عن طبيعة هذه الشخصية الفنية التي يقرأها ، أو يتذوق اتاجها الفنى - بعبارة موجزة : الأسلوب هو الشخصية متبلورة .

والفنون تفسر بعضها البعض : ففي الأدب يذكر « طه حسين » بإفاضته وترديده المعانى بأكثر من وجه ، وبعاطفته الفياضة . بينما يبدو « العقاد » وكأنه ينحت في صخر ويتعرض لدقة اللفظ ، ومنطق الأفكار وتسلسلها . وفي الوقت الذى يبدو فيه « نجيب محفوظ » أميناً ، موقفاً ، ملتزماً بالوصف والواقع ، نجد « توفيق الحكيم » وقد أطلق لخياله العنان ليخلق ينأى في عالم من خلقه . وتبدو المعانى المنسابة ، الشائرة ، الخالصة ، في شعر « نزار قباني » ، في حين أن « أحمد شوقي » يلتزم ويعطى ثورته نفحة بأسلوب متوارى يحافظ فيه على التقاليد الى حد كبير . ولاشك أن « لمحمد عبد الوهاب » أسلوباً في اللحن يختلف عن : « الموجى » ، « والسنباطى » ، « والطويل » ، « وبلينغ » ، وهؤلاء في مجموعهم يمثلون حقبة تختلف عن « زكريا أحمد » ، « وصالح عبد الحى » ، « وعبد المطلب » .

والفن التشكيلى عكس أساليب متنوعة منذ أقدم العصور ، وكلما توغلنا في القدم ، نجد الفن الجماعى يحمل أسلوباً عاماً ، كما حدث في المصرى القديم ، والأشورى ، واليونانى ، ويظهر ذلك واضحاً في الفن الاسلامى . أما في العصر الحديث الذى اهتم بالأفراد كأفراد ، واعتبر

الشخصية المبهزة المبدعة غاية ما تصبو اليه التربية، فإن كل فنان تشكيلي لا يكتسب عالمية الا اذا اعترف بأسلوبه ، وهذا الأسلوب يبدأ غامضا غير معترف به . وكثيرا ما يبدأ الفنانون بتقليد غيرهم ، وهم في هذا التقليد يخفون شخصياتهم وراء من يقلدون ، وأحيانا ينحدرون بما يقلدون فلا تظهر لهم شخصية . لكن الفنان القادر على هضم ما يقلد، واستيعابه ، واعدة اظهره باضافة شخصيته فوق الخبرة التي حملها من غيره ، فاحتمال بزوغ شخصيته بأسلوب جديد فريد ، أقرب للمثال . ويعمل تاريخ التصوير دلائل كثيرة تبين فترات حاسمة في حياة بعض الفنانين ، أمضوها في تقليد غيرهم . لكنهم خرجوا من ذلك بشخصيات جديدة غير ما يقلدون . فقد نقل فان جوخ صورا لديلاكروا ، ونقل بيكاسو صورا عن الفنان سوداه ، كما نقل ماتيس عن الفارسي ، ورووه عن الزجاج المعشق بالرصاص للقرون الوسطى ، وانفعل دوميه بأعمال رمبرانت وبالصو الذي اكتشفه ، حتى ميكل انجلو افتضح أمره وهو صغير حينما باع تمثالا على أنه قطعة أثرية ، وتكشف فيما بعد أنه صانعها ومقلدها . ولكن هؤلاء ، انتهوا بشخصيات ذات أساليب مميزة عرفها العالم ، وأصبحت رصيда انسانيا تفخر به المتاحف العالمية .

ومع هذا فالعصر الحديث بحريته ، لم يتحدد بقواعد مغلقة للأسلوب فبعض الفنانين الحديثين يفرغ انفعالاته في أكثر من أسلوب ، مثل پابلو بيكاسو ، والبعض الآخر عاش حياته كلها في أسلوب واحد ، مثل : هنري ماتيس ، وجوان ميرو - الأول يجرب ويغير ويفاجئ ، والثاني يتعمق ويتمركز ويصل الى البلاغة في نطاق النظام الذي كشفه منذ وقت مبكر ، وأصبح يميز بصمته وأسلوبه .

وها هو «ماكس بيمان» في صورة العائلة رقم (٤٨) يوضح أسلوبا تعبيرا مميزا يبنى على التحريف والمبالغة أحياء ، في الوجوه أو اطالة

الأجسام ، أو تكبير العيون ، والصورة فى مجموعها مأخوذة من لقطة علوية ، حيث يبدو كل عنصر فى وضع منخفض عن مستوى النظر ، وحركات الأيدى العديدة دليل واضح على الوظائف المتعددة التى يمكن أن ترمز لها اليد بالنسبة السيدة التى تقرأ الجريدة أقصى اليمين ، أو المفكرة المجاورة لها التى وضعت يديها على صدغها واسترسلت فى التفكير ، أو الوسطى التى حجبت وجهها بيدها ، أما الواقعة التى تنظر فى المرآة فوضعت يدها على رأسها ، كذلك الطفل المضجع فى الأمام ، والصورة مليئة بالحركة ، وبالصخب ، وتبين حالة القلق والاكتئاب والتفكير التى تمر بها هذه الأسرة ، وهى مثل ناجح للأسلوب التعبيرى بمعناه الحديث .

## ٣٠ - الرمزية

الرمزية لها معان متعددة ، قد تعنى التعبير عن فكرة بعلامات بسيطة مميزة ، ففي مصر القديمة كان الخط المتعرج يرمز لمياه البحر ، والدائرة التى تخرج منها خطوط تنتهى بأيدي ترمز لآتون « الشمس » . وفى المسيحية ، كان الصليب يرمز للتضحية فى سبيل الايمان استخدمت بعض الحيوانات والطيور مع مرور الزمن : رموزا لمعانى تداولها الفنانون : فالأسد رمز للقوة ، والحمامة رمزت للسلام ، والثعبان رمز للخيانة والغدر ، كذا رمز للسم أو الترياق عند أصحاب الصيدليات . ولصعوبة تصوير الفكرة أصبح من الضروري تجسيدها فى جسم رمزى له معانى مرتبط بها عند الناس ، هذا الجسم حيا أو صامتا هو بديل عن الفكرة ، ونائب عنها ، يحمل معناها ، أى أنه رمز لها وتعتقد المسألة حين تذكر كلمات تحمل معانى كثيرة ، مثل : الخير ، والشر ، والشجاعة ، والجبن ، والحرية ، والعبودية ، والعدل ، والظلم — لابد لهذه الكلمات من صور تماثلها وتصبح رموزا لها . فالخير قد يرمز له بسنبلة قمح أو شجرة زيتون ، والشر قد يرمز له بوجه الشيطان ، بقرون وعيون متسعة ، وشعر هائج ، وأنياب بارزة ، وهكذا فى بقية المعانى .

وقد حاول الكاتب ذات مرة أن يستخرج من بعض صفات التلاميذ ، فكرتهم عن الحرية للتعبير عنها بالرسم ، ذلك خلال برنامج تليفزيونى ، فصور تطفلة السمك يخرج من شبكة الصياد ، وصور طفل العصافير تخرج من قفصها وتطير ، وثالث صور سجين يحطم السلاسل ، ورابع صور السجين يحطم القضبان الحديدية ويخرج منها ، ورسم خامس جنديا وطنيا يحمل بندقية ذات سنكى ويطعن به عدو الوطن .

والرمزية تظهر جلية فى رسوم الأطفال ، فالطفل يرسم الانسان دائرة وتحتها خطين ويكتفى بذلك . والرمزية عند الطفل تعنى الحذف ، أو

الاطالة، أو المبالغة في الحجم، أو التصغير، فالمسائل نسبية : الملك أكبر من الرعية ، والشرطى فى الميدان أكبر من المارة ، والمتفرجون على الكرة لهم عيون وأيسر لهم آذان ، واليد التى وصلت الى التفاحة كبيرة ، وبقية الأيدى محذوفة لأنها لم تصل . وليس عجيبا هذا الأسلوب ، فالطفل عندما يلعب يضع عصاة بين فخذيه ويجرى ، متصورا أنه يمتطى جوادا ، أو نراه يقلب منضدة ويقودها أمامه ، متصورا أنها سيارة ، أو يرص النعال بعضها بجوار البعض ويخاطبها على أنها أصدقائه .

وقد لمعت الرمزية فى الفن التشكلى مع بروز السيريالية . فالسيريالية تلعب على الأحلام وعلى اللاشعور ، وتعتقد أن أربعة أخماس الحقيقة مستتر فى اللاشعور . لذلك فإنها تتعامل مع هذا الجانب الخفى من طبيعة الانسان وتحاول الافصاح عنه ، لتكشف بذلك عن المعانى المغلفة التى كثيرا ما تؤرق الانسان ، وتسبب له المضايقات ، وألوان الكبت والحرَج .

أنظر الى الصورة رقم (٤٩) الفنان « شويند » ، وعنوانها « حلم المسجون » . لقد تخير « فرويد » هذه الصورة ووضعها فى افتتاحية كتابه عن التحليل النفسى . ماذا يقول الفنان من خلالها على لسان المسجون ؟ انه يتصور نفسه على هيئة أشباح تستطيع أن تقف بعضها فوق البعض ، أو تتسلق ، أو تطير فى اتجاه شعاع النور المخترق للنافذة . ان النافذة عالية ، وهى الفتحة الوحيدة التى يستطيع منها أن يجد حريته التى يحلم بها ، ومن خلالها يتم الخلاص ، لكنه جثمانيا لا يستطيع أن يصل اليها ، أو يحطمها ويخترقها ، انه لا حول له ولا قوة . وعلى ذلك يبدو له الضيق فى الحلم ، من الممكن أن يتحول الى فرج ، والمسألة بسيرة فقد أصبح فى مقدوره كشبح أن يتسلق ويطير ويخترق ، وبذلك يتم خلاصه . فالفنان لا شعوريا رسم الأشباح شبيهة بالمسجون ، ليؤكد امكانية هذا التحول الرزى ، لتحقيق فكرة الحرية بصورة رمزية .



أما المثل الآخر الرمزية فيتضح فى صورة الفنان « چوان ميرو »  
( ١٨٩٣ ) ، وعنوانها « شخصيات وأنسجة » رقم (٥٠) — فقد رمز  
الآدمى فيها بدائرة ، أو مستطيل ، أو مثلث ، دون أن يشغل باله  
تشریح ودراسة الجسم الإنسانى ، والعناية بنسبة أو بتفاصيله . لهذا  
فإن الصورة على هذا النحو ، مثل واضح للرمزية التى يعتمد عليها  
الفنان فى تعبيره . وهذه الرمزية ليست — كما يظن البعض — أنها يسرت  
التعبير وجعلته فى متناول أى شخص غشيم ليس لديه دراية بأمور الفن  
وما تتطلبه من معاناة ، فكل رمز يستخدمه الفنان أو الطفل فى تعبيره ،  
لا يصل لقوته التعبيرية الا اذا كان محملا بتجربة طويلة فى ماضى الفنان  
أو الطفل ، والا خرج الرمز خاويا سطحيا ، وسواء أكان الرمز مجرد  
دائرة أو وجه انسان فالعبرة هى فى القوة التعبيرية التى تشع من  
الدائرة أو الوجه ، ولذلك يمكن أن تكون الدائرة مجرد وجدة  
هندسية مرسومة بالبرجل ، ويمكن أن تكون شكلا دائريا يستوحى  
من خلاله طبيعة الدائرة فى عمومها كما تلاحظ فى التفاحة والبرتقالة  
والليمونة والرمان والكرة والشمس والقمر وثنى المرأة ، فكلما حملت  
الدائرية الرمزية مجمل خبرات تشير الى العديد من الأشكال التى تمر  
فى خبرة الانسان كانت الدائرة رمزا معبرا ، وأى دائرة لكى تصير وجهًا،  
وأى وجه لكى يصير دائرة ، فإن كلاهما لابد أن يعبر الرحلة الرمزية  
التي تجعله يتفجر بالمعاني وينقلها الى الناس ، وينطفئ التعبير ، كما  
تنطفئ الرمزية اذا كان الوجه مجرد قسمات بلا قوة تشع من خلالها  
أو اذا كانت الدائرة مجرد علامة بسيطة لا تجربة تحملها فى طياتها  
وتكون قادرة على اشعاعها . ففي الرمزية ان العبرة بتحميل الشكل  
مضمون الخبرة مهما بسط كيانه أو تعقد ، فالرمزية تستقر فى الاشعاع  
المتضمن الذى هو من طبيعة الرمز ومن لحمه ودمه ، وليس شيئًا  
خارجا عنه .

## ٣١ - التجريد

من خصائص الفن التشكيلي صفة « التجريد » . والتجريد : تعميم من واقع الخبرة البصريه العارضة لكشف القانون التشكيلي الدائم الذى تتميز به الأشياء ، أو هو الحالة التى يكاد يلغى فيها الفنان ذاته العارضة ، ليتكشف ما هو مشترك بينه وبين غيره فى عملية الإدراك ، أى يكشف العام الذى يمكن أن يتحول إلى الأبجدية الأولى التى يستخدمها كل فنان فى تشكيله ، فيوجد أرضية موضوعية تلتقى فيها الحواس ، وتتغشش الرؤى ، وتلتحم المشاعر .

قال الفنانون لأنفسهم ، مثلما قال الفلاسفة من قبل : « هذه الشجرة التى أمامنا لا تمثل الحقيقة ، إنما الحقيقة هى التى يمكن أن تستخلص من عديد من الشجر الذى يمر تحت حواسنا يوميا ، والذى مر على حواس من سبقونا ، وسيمر على من يأتى بعدنا » . إذا فكرة الشجرة المجردة يمكن أن تكون الشكل المميز المستخلص من كل الشجر : من الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، أو هى القدر المشترك من الأسس التشكيلية التى يقوم عليها سائر الشجر . قد يعبر عنهما الأطفال الذين هم قبل العاشرة تقريبا ، بخطين متوازيين فوقهما دائرة ، والخطان المتوازيان العموديان على صفحة الكراسة ، إنما يجردان فكرة الساق ، والدائرة تجرد الفروع والأوراق ، ويصبح هذا التعبير لغة تجريدية مشتركة عند سائر الأطفال فى شتى أنحاء العالم .

لكن الفنان التشكيلي حين يجرد ، قد يغوص إلى القسوائين التشكيلية التى توحى بها الشجرة ، باعتبارها مجموعة من الايقاعات القوسية ، والترديدات الخضراء المنوعة ذات الأشكال المنحنية البيضاوية كما فعل موندريان حين جرد الشجرة . وعلى ذلك يتبارى الفنانون ، كل بطريقته وحسب الهامه ، ليعطى من مجموعة الخطوط ، والمساحات ،

والحركات ، والأحجام ، والألوان ، والقوالب والفواتح ، ما يشع خصائص يحسها المشاهد في عموم الشجر ، وإن كان لا يستطيع أن يجد آثارا ترتبط بالرؤية المباشرة البصرية لشجرة بعينها في رسم الفنان . ويصبح التجريد بهذا المعنى ، هو المدخل المتحدى للتعبير التشكيلي بالنسبة للفنان ، وبالنسبة لمتذوق الفن . فالتجريد وإن كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص ، إلا أنه بعد أن ينتهي الفنان منه ، لا يكون له أية صلة بالخاص ، ولا يصح أن يقارن به .

ولما كان التجريد يمثل في حقيقته لغة الفنانين التشكيليين الأصلية فقد انقسم الفنانون إلى طائفتين : الأولى تبدأ من الخاص وتنتهي بالعام ، والثانية تفكر في العام مباشرة دون اللجوء إلى الخاص . بمعنى أن الطائفة الأولى قد تنظر إلى : التفاحة ، والبرتقالة ، والكرة ، والشمس ، والقمر ، وتنتهي إلى الشكل الكروي الذي يمثل خصائص كل هذه الأشياء . أما الطائفة الثانية فقد تبدأ بالكرة ( الكروية ) دون الاعتماد على شكل خاص ، وتسلم أنها من الأشكال المجردة التي تنطوي تحتها أشكال بصرية عديدة ، ويمكن أن تثير المتفرج دون مقارنة بشكل طبيعي خاص ، ويترك أمر ذلك للمتفرج الذي يؤولها كما يرى . فهي من الشراء بحيث تحتمل تأملات متعددة ، وسواء بدأت بالشمس وانتهت إلى شكل كروي ، أو بدأت بشكل كروي وأشاعت في احساسك ما تحسه في الشمس ، فإن الشكل النهائي سيتوقف نجاحه على قدرته في إثارة احساسات الرائي ، رغم تجرده . وقد سبق أن أوصى الفيلسوف « هويتهد » بأن يحول الفنان ، المحسوس إلى مجرد ، كما يحول المجرد إلى محسوس ، فتزواج الاثنين كفيل باثراء رؤيتنا للعالم وإدراك قوانينه التشكيلية .

لقد كان الإسلام من الأديان التي وجهت إلى التجريد ، وسبقت الحضارة الإسلامية الاتجاهات الفنية المعاصرة ، في صرف الناس عن

لمسوسات الى ما هو اعم ، وحر الاتجاه الموصل حتما الى الله الواحد  
الأحد ، الذى هو فى كل شىء ولا يشبه أى شىء . تأمل كرايش بعض  
المساجد ، تشاهد شكلا أشبه بالعروسة المجردة ، يتكرر على امتداد  
حافة الجدران ، ويتأمل أكثر ، تجد هذا الشكل فى تكراره انما هو  
امتداد تجريدى لأشكال المصلين فى صلاة الجماعة ، يقفون صفاً  
واحداً : الأيدي منطوية على الصدور فتحدث الأقواس الجانبية ،  
بينما تكرر الجلابيب هو الشكل الدائرى المتكرر ، فى أشكال تلك  
العرائس التجريدية المتتالية المتكررة .

والتجريد له مظاهر متعددة فى الفن التشكيلي ، كما أن المداخل  
إليه متنوعة ، لكن النهاية فى عمومها تتسم بالطابع التجريدى . ولعل  
ذلك من الأسباب التى دعت بعض النقاد الى القول بأن أية قطعة من  
الفن التشكيلي هى « تجريد » ، طالما انطبق عليها كلمة فن ، حيث أن  
عمق العلاقات التشكيلية ينقل القطعة من مستوى التقارب السطحي الى  
الطبيعة ، الى عالم الفن .

فإذا أخذنا على سبيل المثال ، لوحة « الثور الأسود » للفنان  
بىكاسو شكل رقم (٥١) ، لوجدنا أنها غاية فى التجريد . ورغم أننا  
نستطيع التعرف على الثور من هذه اللوحة ، إلا أن الخطوط والمساحات  
إنهنا تلخص رحلات من التحرك من مستوى الى آخر : لخصت  
التواءات والانخفاضات ، وحولتها الى خطوط خارجية موجزة ، ومعبرة  
عن المعالم المميزة لجسم الثور ، كما أن هذا التلخيص حولها الى  
إيقاعات قوسية متتابعة ومندفعة ، تحمل سمات الاندفاعية التى يتميز  
بها الثور ، والتى تنتهى بطريقة رمزية فى انحناءات القرنين نحو الأمام .

أما اذا انتقلنا الى التمثال المسمى « شخصان » للفنانة « باربارا  
شيبورث » ، والمحفوظ بمتحف التيت بـلندن ، شكل رقم (٥٢) —

لوجدنا أن التجريد انتهى إلى مرحلة هندسية بعدت كل البعد عن المدلولات البصرية للشخصين . فالشخص جهة اليسار عبارة عن كل عام ، أو هيئة تحمل في شكل مجمل هندسى ، الكيان الخارجى لجسم انسان ، أما الفتحة الدائرية فهي الرمز للعين . والشكل الأيمن امتدت فيه الفتحة الداخلية بطول الجسم ، والشكل فى مجمله يمثل وقفة أخرى لإنسان . وما اتجهت إليه باربارا إنما يعد مدخلا آخر للتجريد أقرب إلى الهندسة منه إلى نقل الطبيعة .

ويظهر فى الشكل رقم (٥٣) صورة لبعض مآذن القاهرة وأسطح المساجد ، بما يحيط بها من كرائش مميزة على هيئة عرائش أقرب إلى شكل الانسان ، بل لعلها مجردة منه ، وفى تكرارها بايقاع مقابل للإيقاع الذى يمكن مشاهدته فى صف المصلين فى صلاة الجماعة فى المسجد ، حيث يقف الجميع وأذرعهم فوق صدورهم فى استقامة ، وفى صف واحد مستقيم .

أما فى الشكل رقم (٥٤) وهى صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة فقد أمكن للمصمم والخطاط أن ينظما التصميم بحيث يعكس قيمة تجريدية مميزة . فالزخارف تحمل إيقاعا دائريا متكررا ، ومتحركا ، وتحتها مستطيلات متنوعة الأشكال والأحجام . أما الكتابة فلها مظهر تجريدى من نوع آخر مميز عين الزخارف المحيطة بها .

وبنأمل بسيط إلى الشكل رقم (٥٥) حيث يظهر هيكل سمكة ، يتبين سائر عظامها الدقيقة وهى متراسة فى تتابع ، وتحصر بينها مساحات ، كما أنها تميل جهة اليمين ، وهذا الميل يضيق تدريجيا ، ويزداد هذا الضيق فى الزخارف والذيل . ولو أمكن وضع مستطيل وسط جسم السمكة ، أوضح النظام التجريدى مستقلا عن التراكيبات التى يحدثها الرأى حين يرى رأس السمكة ، فيختفى من مجاله ادراك النظام الإيقاعى .



## ٣٢ - حكمة التجريد في الفن الاسلامي

عبادة الأصنام والأشخاص والمخلوقات من دون الله ، كانت تفضل بين الانسان ، وبين الايمان بالحق . لذلك جاء الاسلام ليصحح هذا الانحراف ، وكان من أول هدية أن الله واحد لا شريك له ، وليس له شبه مما نعرفه في اثاره من الخلق ، ودعا الى عبادته وحده دون استناد الى واسطة ، فالله قريب ما دعاه الانسان الا استجاب له : « واذا سألك عبادي عني ، فاني قريب أجيب دعوة الداعي اذا دعاني » .

فلابد اذا أن يتخلص الانسان من أية صورة مرئية يخيّل اليه أن يكون عليها الله ، حتى يحقق ادراكاً أعم وأشمل ، ولا سبيل له الى هذا الادراك ، الا عن طريق التجريد ، أو التصميم الذي يصل اليه الانسان بعد ارتقائه فوق المفردات والعوارض ، وتكشف المشترك الذي يوحى بالقانون الذي تقوم عليه سائر الأشياء . وهذا التصميم كان منذ أقدم العصور وما زال قضية الفلاسفة والمفكرين ، محاولة منهم لفهم الكون المحيط وخالفه ، وأصبحت الصورة البصرية بالنسبة للتجريد بمثابة الجزء الكل ، أو العارض للدائم ، أو النظرة المحدودة للشاملة .

والمسلم قد ارتبط منذ بداية الدعوة الاسلامية - بهذه النظرة الشاملة التي يعوقها التركيز على النظرة الجزئية ، العارضة ، الخاطئة وانعكس هذا في الفن الاسلامي كدليل واضح على شمول النظرة . ولذلك أكد الفن الاسلامي التجريد ، فحول الطبيعة الى مجردات ، واخترع بالرياضة الذهنية ، القوانين الهندسية التي تعد أرضية لفهم التجريدات الهندسية الاسلامية ، التي تكتسب بها المنابر ، والمقاعد ، والمصاحف ، والحليات الخشبية في الأبواب وشتى أنواع السلع ، والتي تمتلئ بها متاحف الفن الاسلامي في أنحاء العالم . والمسجد الذي تمارس فيه الشعائر الدينية ، يعكس في عمارته ،

وزخارفه ، ومخطوطاته ، كل المقومات والقيم التي نادى بها الاسلام .  
لذلك اختلف المسجد في منهجه عن الكنيسة ، التي تزدهن بالصور  
اللامية الممثلة لقصص المسيح ومعجزاته ، وحياته بين أتباعه ورفاقه ،  
بل لعل تاريخ الفن يحدثنا : كيف تحولت بعض الكنائس الى جوامع ،  
بأن طمس جميع المعالم البصرية وكسيت الجدران وجردت ، وكتب  
في مكان الصور والزخارف : « الله » ، « محمد » ، وأسماء الخلفاء  
الراشدين ، وآيات قرآنية ، وجامع « أيا صوفا » من الأمثلة التي  
مازالت باقية لتوضح هذه الحقيقة .

والنظرة الكونية التجريدية للفن الاسلامي ، انعكاس لاحساس  
الفنان المسلم باستمرارية الحياة بنظام ايقاعي مميز . فكأن الفنان  
المسلم قد استجاب لدعوة القرآن الى النظر للارض والسماء ، والشمس  
والقمر ، والليل والنهار ، والجذب والاضرار ، وتدافع الأمواج ،  
وهطول الأمطار ، واتعظ بحكمة الخالق : « ان في خلق السموات  
والارض ، واختلاف الليل والنهار ، لآيات لأولى الألباب ، الذين يذكرون  
الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم ، ويتفكرون في خلق السموات والارض  
ربنا ما خلقت هذا باطلا سبحانه ! » (١) .

فالاستمرارية التجريدية للفن الاسلامي ترتبط بالنظرة الشاملة  
المتأملة للطبيعة ، كايقاعات تتكرر وتتردد كل يوم . فالفنان يتحسس  
الايقاع العام في شروق الشمس وغروبها يوميا ، في تعاقب الليل  
والنهار ، في ارتباط دفء الشمس بالأبخرة الصاعدة من البحار ،  
فتتكاثف وتكون سحبا ، ثم تحركها الريح فما تلبث أن تتحول الى مطر  
يروى الأرض الميتة ، فتدب فيها الحياة وتنبت ، وتتحول الى رقعة خضراء

---

(١) القرآن : سورة آل عمران : آية ١٩٠ ، ١٩١ .

هندسية تمتع الأبصار : « وترى الأرض هامدة ، فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت ، وأنبتت من كل زوج بهيج . » (١)

« الله الذى يرسل الرياح ، فتثير سحابا ، فيسقطه فى السماء كيف يشاء ، ويجعله كسفا ، فترى الودق يخرج من خلاله ، فإذا أصابت به من يشاء من عباده اذا هم يستبشرون ، وان كانوا من قبل أن ينزل عليهم من قبله لمبلسين . » (٢) هذا الاحساس العام الذى يكشف ضمنيا عن الايقاعات المنظمة المكون : بين الجذب والخصوبة ، بين الموت والحياة ، بين الظلمة والنور ، هو بلا شك الذى أوحى بالايقاعات المنعكسة فى الرسوم الهندسية ، والمحدورة من الطبيعة ، والمستمرة بلا بداية أو نهاية فى سبيل لا ينقطع ، يكسو الجدران ، والقباب ، والأبواب ، والمنابر ، وصعائف القرآن ، انظر شكلى ٥٦ ، ٥٧ ، انه الفن الاسلامى الذى ربط الانسان بخالقه فى نظمته المستمرة ، وجرد له التعب ليرتفع من الخاص الى العام ، ومن الوقتى الى الدائم الخالد . فالتجريد الاسلامى لغة الشمول ، وتجسيد لحس الجماعة ، واعتراف بوحدانية الله الذى لا شبيه له .

---

(١) القرآن : سورة الحج ، آية «٥»  
(٢) القرآن : سورة الروم ، آية «٤٨»

## ٣٣ - الايقاع المشترك

الايقاع مصطلح يستخدم في مجالات مختلفة من النشاط الانساني ، وبحاصة الفنون ، ويعنى ترديدا لحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة ، والتغير . فاذا قذفت بحجر في الماء ، انبثق عن هذا القذف دوائر تتسع تدريجيا حول مكان سقوط الحجر . وهذه الدوائر تجمعها وحدة ، باعتبار أن كلها دوائر تنبع من حركة واحدة ، أما التغير فيها فيتوافر في تنوع محيط كل دائرة بالنسبة لبقية الدوائر ، فحول المركز دوائر صغيرة ، وبعيدا عنه دوائر متسعة ، الى أن تخبو الحركة الدافعة للايقاع فتتلاشى الدوائر . ويلاحظ في الايقاع ظهور عملية التتابع ، فكل دائرة في المثل السابق تتبعها دائرة أخرى ، وتوالي الدوائر يولد الحركة ، ولذلك فالايقاع ديناميكي ، وليس استاتيكي . وهو ظاهرة تشمل الحياة في أنصع صورها : في الشعر ، والموسيقى ، والغناء ، والرقص ، والفن التشكيلي بأنواعه : تصوير ، ونحت ، وحفر ، وزخرفة ، وفن العمارة ، وأنواع الفن التطبيقي .

ويتوافر الايقاع في الطبيعة ، ومنها يستمد الفنان وحيه فيكشف عن أنظمتها الايقاعية ، ويبرزها في نوع الفن الذي يمارسه . ففي زهرة تتكرر أشكال الأوراق ، والبتلات ، والسبلات ، كما تتكرر الشمار فوق الشجرة ، لكن يندر أن تجد ورقة مطابقة للآخرى ، أو ثمرة تنسخ زميلاتها . فالطبيعة وهي تكرر العناصر ، تعطي لكل عنصر شخصيته وملامحه ، وهذا العنصر يعتبر أداة التريد حيثما يتكرر ، فيحدث الايقاع . ويمكن تحديد الايقاع على أنه تكرار منتظم انغمة أو عنصر ، وهذا التكرار يتميز في تنوعه بالاتساع والضيق ، والارتفاع والانخفاض ، بالغلظة والرفع ، بالطول والقصر ، ويحدث الحركة المعبرة المؤثرة في كيان الانسان ، والتي تجعله يهتز بدوره ويتحرك .

كنت أستمع الى موسيقى « اشتراوس » فى قاعة كبيرة فى لندن ،  
احتشد فيها ألوف المستمعين ، وكان الطابق الأرضى للوقوف منهم ،  
فكان من روعه تأثير ايقاع ( الفالس ) ، أن اهتزت كل الأجسام البشرية  
فى أماكنها علوا وانخفاضا وهى تتجاوب مع هذا اللحن الذى حرك  
فيهم شيئا كامنا . لهذا فان تكشف الايقاع هو الذى يؤدى للطرب ،  
وللمتعة ، والتسامى .

وللايقاع جانب فى كياننا البشرى ، وهو الذى تقوم عليه حياتنا .  
فالدورة الدموية تتحرك فى ايقاع متكرر منتظم ، يرتبط به ايقاع  
التنفس المتواصل : الشهيق والزفير ، واتساع الرئتين وضيقهما ، ومعدل  
حرارة الجسم ، ( ٣٧ درجة ) وانتظام النبض أو ضربات القلب ،  
وحرق خلايا وولادة أخرى جديدة . كما أن الايقاع يتوافق فى الكون  
ذاته : فى تعاقب الليل والنهار ، وفى تتابع فصول السنة ، ودوران  
الأرض حول الشمس ، وصلة الأجرام السماوية بعضها ببعض ،  
« لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ، ولا الليل سابق النهار ، وكل  
فى فلك يسبحون (١) » ، وكل شىء ينتظم باذنه فى ايقاعات متواصلة .  
فامتداد الريح يحرك الموج ، وينفخ القلاع فيدفع بالسفن الشراعية الى  
الأمم ، كما ينظم الكشبان الرملية فى أشكال منتظمة متتالية ، ويحرك  
السحب ، ويولد البرق والرعد ، وينزل الأمطار ، فيحى الزرع ، فتأكل  
الأغنام ، فينمو الصوف الذى نصنع منه الملابس والسجاد والأقمشة  
التي تقينا الريح والبرد ، بما تنفحه من دفء يعيننا على مجابهة ظروف  
الحياة وأحوالها المتغيرة .

وتواصل الايقاع هو الذى يولد الحركة ، والحركة المنتظمة  
ايقاع ، والايقاع المنتظم حركة ، والحركة ضد السكون . لذلك فان

---

(١) القرآن : سورة ياسين ، آية ٤٠ .



الحركة ترمز للحياة ، أما السكون فيرمز الى الموت . والحياة ايقاعات مرتبطة بعضها ببعض ، أما الموت فهو فناء هذه الايقاعات واندثارها . لهذا فان الفنان حينما ينجح في تعبيره التشكيلي ، فانه يحوله الى ايقاعات ترتبط بالحياة ، وتتصل عضويا بكيان الانسان ، فيهتز لها ويضطرب . ومشكلة الايقاع في الفن التشكيلي أنه لا بد أن يكون مضمرا متضمنا يدخل في نسيج كل جسم ، وفي لحمه ودمه ، حتى يكون عنصرا واضحا من طبيعته . ولا يصح فرض الايقاع على طبيعة الأجسام التي يلعب بها الفنان ، فهذا يخيّلها الى أشكال زخرفية ، سطحية ، آلية ، مفككة ، يضعف معها كيان العمل الفني وطبيعته الابداعية . لذلك لا بد أن يكون الفنان على وئام مع الطبيعة حين يتفاعل معها ، ليكشف سرها الايقاعي ، ويعبر عنه في لوحاته محملا بشخصيته الفريدة . وصورة فان خوخ : « المقعد الأصفر » رقم (٥٨) ، مليئة بالايقاعات : فالكرسي له كيان معماري يتوسط الغرفة التي يمكن أن تعتبر اتساعا لهذا الكيان ، ومجالا ملائما لاحتوائه . وتركيب المقعد ذاته على هيئة أشباه منحرفات ، تبدأ من القاعدة وتنتج الى أسفل حيث الوصلات التي تمسك بالمقعد ، فهي تكرار نسبي لشكل القاعدة مع التنوع . ومسند المقعد هو من لحم ودم القاعدة وينتمي اليها . أما أرضية الغرفة فعلى شكل أشباه منحرفات في ميل مغاير لدرجة ميل الكرسي ، ولعل هذا مقصودا لتبرز احدهما على الأخرى . أما الباب ، والجدار الخلفي ، وحوض الزرع ، فهي أشكال معمارية تواكب نفس الايقاعات وتؤكددها .

ولو أن الصورة تظهر هنا بالأسود والأبيض ، إلا أن أصلها يحمل قدرة الفنان على خلق الايقاعات اللونية في وحدة وتماسك مميزين لشخصية فان جوخ التاريخية . فرسم الفرشة ، وعجينة التصوير التي نسج بها الحائط بأزرقات مخضرة ، والمقعد بأصفرات مخضرة ،

والأرضية ببنيات مخضرة والايقاع اللوني القاتم في تكرر الخضار بأنواع مختلفة - كل هذا أحدث الربط في توافقات الصورة . كما أن الصورة تحوى نسيجاً ايقاعياً لكل كيان بما يتلاءم معه : فنسيج الحائط استمد من ملمس أنعم من خوص قاعدة الكرسي ، الذى ظهر بتفاصيل أدق من نسيج الأرض .

ومهما وصف الناقد، لتقريب فكرة الايقاع والحركة لذهن القارىء ، والمتفرج على الاعمال الفنية ، فتذوق الايقاع والحركة سيظل أمراً له سحره الغامض الذى يتفوق على كل وصف ، لما يحمله من وحدة متينة هي نفحة من نفحات الخالق ، يهبها للفنانين ذوى المواهب .

### ٣٤ - الايقاع اللانهائى فى الزخرفة الاسلامية

لا شك أن الزخرفة الاسلامية لها طابع مميز ، اذا قورنت بغيرها من الزخارف التى أنتجت عبر العصور . وأهم ما يميزها عملية التكرار والاسترسال بغير حدود ، هذا التكرار الذى يحكمه أساس رياضى ، ومنطق عقلى ، لايجاد العلاقة بين وحدة وغيرها ، فى اطار هذا التكرار المستمر الذى ميز الزخرفة الاسلامية . وليس هذا مجال تصنيف لشتى أنواع الزخارف الاسلامية التى تزخر بها العصور ، فالحديث يدور حول تأمل عينة من تلك الزخارف تعكس هذا الايقاع اللانهائى الذى لم يتحقق عفوا ، وانما بتأملات عقلية كبيرة ، تدل دلالة قاطعة على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقا رياضيا هندسيا يحل فيه معادلات للتقابل والتماثل ، والتكرار البسيط والمتضاعف ، فيولد أنغاما زخرفية أكثر تعقيدا وعمقا ، نتيجة احكام هذا التكرار ، وضبط شكله وقيمه الجمالية .

تأمل على سبيل المثال ، الزخرفة التى هى عبارة عن مربعات متكررة فى صفوف طولية وعرضية ، الا أن كل مربع فيها منقسم بالطول أو العرض وبالتبادل ، الى نصفين متساويين ، هذه هى الاوصاف التى تلوح لأول وهله حين يوصف هذا المثال بطريق مباشر وبلا خيال . أى تلميذ يستطيع أن يوجد هذه المربعات المتلاصقة والمقسمة طولاً أو عرضاً ، لكن المتأمل المدقق يجد أن هناك وحدات ايقاعية جديدة أوجدها هذا التكرار ، وبقليل من الظل سيظهر ، كما يبدو من الشكل رقم (٥٩) ، التى تشبه فيه الأرضية الشكل السابق تماما ، فكأن هذا النوع من التكرار الايقاعى أحدث تكاملا بين العنصر وأرضيته ، اذ أن العنصر يشبه الأرضية ، والأرضية بالتالى تشبه العنصر ، وكلاهما يتكرر بلا انقطاع ليكسى أى فراغ لا نهائى يمكن تصويره على قطعة قماش أو بلاطات قيشانى . فالفنان المسلم فى الحقيقة تكشف فى هذا المثال

معادلة ايقاعية ، تكشف شكلا يتعادل مع أرضيته ، وبالتالي يتم احدهما الآخر ، لتبرز من خلال التكرار الوحدة الايقاعية المسترسلة ، والتي لا تنقطع .

وفي أشكال أخرى يظهر الايقاع المسترسل أكثر تشابكا وتعقيدا ، فهو يأخذ عين الرائي : مرة بزاوية ميل ترتفع تدريجيا ناحية اليمين ، ومرة أخرى ترتفع بزاوية مضادة تجاه اليسار . فتارة يأخذك التكرار وبخاصة في المربعات المتوسطة الصغيرة ، في اتجاه رأسى الى أعلى ، وتارة أخرى يجرك معه . أفقيا إذا دارت عينك أفقيا مع المربعات . وقد أمكن بتحليل الأساس الايقاعى لهذه اللوحة الزخرفية ، ادراك أنها تتكون من ثلاث مربعات رأسية ، وثلاث أخرى أفقية ، وخمس رأسية ، ثم ثلاث مربعات أفقية ، وثلاث رأسية ، وخمس أفقية ، وهكذا يسترسل الاتجاه الهندسى في تواصل بزاوية ٤٥° تقريبا ، ويتكرر هذا الاتجاه بحيث يتوازي الأفقى مع الأفقى ، والرأسى مع الرأسى ، ليحصر مربعات في الوسط بزاوية ٤٥° في اتجاهين متضادين . وفي أثناء التكرار تتوالد أشكال كل منها أشبه بالعقدة ، واحداها تظهر عمودية على الأخرى ويتوسطها المربع .

ويظهر من هذا النظام أن هناك رأس مفكرة درست هذه التقابلات وما تحدثه بينها من أشكال متوالدة ، وفي اطار الالتزام بتكرار ( ٣ ، ٥ ) مع التنوع ، أنتجت كيانا أشبه باللحن الموسيقى الغنى باتجاهاته الموزعة توزيعا جيدا ، تجاه اليمين وتجاه اليسار .

ونيس من اليسير حصر تلك الأشكال الهندسية الزخرفية الاسلامية ، فهي تتوافر في التراث الاسلامى من المحيط الى الخليج : تشاهد محفورة على الخشب فوق المنابر ، والكسوة الخشبية للجدران وكرسى المقرئ ، والأبواب ، وحديد النوافذ ، والسقوف ، وبعض

المنسوجات ، والمطبوعات الاسلامية . انها حقاً ل ذخيرة كبيرة ، آن  
الأوان أن ندرسها ونوظفها ، ليستمر التراث الاسلامى بنبضه مع  
الروح الاسلامية الناهضة .

والفكرة المثيرة وراء هذا النوع من الزخرفة ، فكرة فى الغالب  
كونية ، استلهمها الفنان المسلم من وحى التوجيهات الاسلامية ذاتها .  
ففى القرآن آيات كثيرة تذكر بالايقاع الكونى المستمر ، والمطرده ،  
والذى لا يعرف له بداية أو نهاية ، فهو متدفق كتيار الماء لا ينقطع :  
« لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ، ولا الليل سابق النهار ، وأكل  
فى فاك يسبحون » (١) . « يقاب الله الليل والنهار ، ان فى ذلك  
لعبرة لأولى الأبصار . والله خلق كل دابة من ماء ، فمنهم  
من يمشى على بطنه ، ومنهم من يمشى على رجلين ، ومنهم من يمشى  
على أربع ، يخلق الله ما يشاء ، ان الله على كل شىء قدير (٢) » .  
« ان فى خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار ،  
لآيات لأولى الألباب (٣) » . « تولج الليل فى النهار ، وتولج النهار  
فى الليل ، وتخرج الحى من الميت ، وتخرج الميت من الحى ، وترزق  
من تشاء بغير حساب (٤) » . « أفلم ينظروا الى السماء فوقهم كيف  
بنيناها وزيناها وما لها من فروج ، والأرض مددناها وألقينا فيها  
رواسى ، وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج نبصرة وذكرى لكل عبد منيب (٥)  
« أأنتم أشد خلقاً أم السماء بناها ، رفع سمكها فسواها ، وأغطش ليلها  
وأخرج ضحاها ، والأرض بعد ذلك دحاها ، أخرج منها ماءها ومرعاها  
والجبال أرساها ، متاعاً لكم ولأنعامكم (٦) » .

- 
- (١) القرآن : سورة ياسين آية ٤٠ .  
(٢) القرآن : سورة النور ، آية ( ٤٤ - ٤٥ ) .  
(٣) القرآن : سورة آل عمران ، آية ١٩٠ .  
(٤) القرآن : سورة آل عمران ، آية ٢٧ .  
(٥) القرآن : سورة ق ، آية ( ٦ - ٨ ) .  
(٦) القرآن : سورة النازعات ، آية ( ٢٧ - ٣٣ ) .



هذه الآيات البينات تذكرة للمؤمنين بالإيقاع النظامى المسترسل  
اللاتهائى ، فى شتى مخلوقاته سبحانه وتعالى . فالأرض والسماء ،  
والشمس والقمر ، والنهار والليل ، والحياة والموت ، الى آخر ما جاء  
فى الآيات الكريمة ، انما كلها مقابلات مستمرة ، متكررة بلا نهاية ، بل  
ومتداخلة ومترابطة ، أنظر بتأمل : «وأبنتنا فيها من كل زوج بهيج» —  
أليس فيه دلالة على استرسال الحياة نتيجة وجود الزوجين الذكر  
والأنثى ، واللذين بلفائهما تحدث الولادة الجديدة ، وهى رمز لاستمرار  
الحياة : « تبصرة وذكرى لكل عبد منيب » (١) .

فهذا المعنى اللاتهائى عكسه الفنان المسلم فى زخارفه ، فجاءت تحمل  
الفلسفة الاسلامية بصدق ، والمدلولات التشكيلية لهذه الفلسفة هى  
ثقافة ضرورة لكل مواطن مسلم ، حيث يجب أن يتاح له تذوقها  
وتوظيفها فى شتى أنواع السلع فى حياته ، لتستمر بالتالى وتظل رمزا  
لفلسفته وإيمانه . ومجال ذلك كله فى التربية الفنية داخل المدارس وفى  
المتاحف الاسلامية خارجها . لقد آن الأوان أن يتبصر رجال التربية  
الفنية فى تلك الأصول ، ويأخذون منها دروسا تنتقل لأبنائهم وبناتهم فى  
المدارس ، ليعشقوا تراثهم الاسلامى ، ويشبوا ذواقين له ومحافظين  
عليه .

---

(١) القرآن : سورة ق ، آية ( ٦ - ٨ ) .

## الباب الثالث

القيم الحضارية للفن التشكيلي



## ٣٥ - الفن الحياة

قد يظن البعض ان الفن بوجه عام ، والفن التشكيلي بوجه خاص ليس له صلة بالحياة التى يحياها الناس فى يومهم وغدهم ، سعيا وراء لقمة العيش التى تبقيهم أحياء ، وهم يظنون أن كل ما لا يتصل بلقمة العيش وييسرها لهم ، انما يعد دربا من دروب الترف التى غالبا ما تكون بعيدة عن رجل الشارع ، وبالتبعية عن العامل ، والفلاح ، وكل شخص كادح . وهذا المنطق يصلون الى الادعاء بأن الفنانين فئة من الناس خارجة عن المجتمع ومتطلباته ، تعيش فى صوامع خاصة معزولة كل الانعزال عن قضايا الحياة اليومية . وكلما ازداد عمق الفنان فى البحث عن أساليب مبتكرة لتعبيره ، كلما زادت الهوة بينه وبين الجمهور الذى لا يرى فائدة مباشرة لما يكشفه الفنان من تقنيات أو أساليب تعبيرية .

ويجب فى هذا المجال التفريق بين الفنان ، ومدعى الفن - بين العمل الفنى الأصيل ، والعمل المزيف - بين صدق التعبير ، وبين أدائه بحس ميت لا ينقل المشاعر . ويجب التسليم أيضا بأن الفنان قائد ، وليس تابعا ، وعلى ذلك فانه لا يتزلف الى الناس ، بقدر ما يرفع رؤيتهم الى آفاق أرحب من المستوى الضيق الذى يعيشون فيه . لهذا فان صلة فنه بالحياة صلة وثيقة ، فالحياة الانسانية بمآسيها وأفراحها ، بمرها وحلوها ، بشقائها ومتعتها ، هى التى تلهم الفنان ليقول رأيه مجسدا فى كل ذلك . فالحياة تبعث الفن ، أما الفن فيرفع مستوى هذه الحياة ، فيهديها ، وينظمها ، ويعطى البصيرة فيها ويخرجك بحكمة حولها . وأما المصورون ، والنحاتون والمزخرفون ، والشعراء ، وكتاب القصة ، والموسيقيون ، والمنشدون ، والراقصون ، ومصمموا الأزياء - فكل منهم فنان من نوع معين ، يحس الحياة بعمق ، ويترجمها بالصورة والأداة التى تتفق مع منهجه ، لذلك فان كلا منهم يصوغ الحياة فى قالب الفنى الذى يحولها الى بصيرة ، وإلى حكمة ، وإلى تأمل ، وإلى وعى بخيرها

والامتناع عن شرورها . فكان الفن بذلك يصور الحياة للناس بتركيز يقدمها في مواقف مستشكلة ، ويتساءل عن حلول أو يهدى الى حلول فيرفع من مستوى الحياة ، ويسير الناس مهتدين بالخط الذي حدد الفن مساره .

حينما صور الفنان الفرنسي «دلاكروا» لوحته المشهورة : «الحرية تقود الشعب» ، ترك أثرا يلهم حماس كل من رآه ، جسد فرنسا على شكل امرأة تحمل العلم الفرنسي وتتقدم الخطى ، غير عابئة بأشلاء الذين يقفون في طريقها ، في جو كله تكسير للقيود . ان الصورة ما زالت باقية في متحف « اللوفر » بباريس ، رمزا لتلك الحقبة من حياة الشعب الفرنسي حين ثار على الطغاة في سبيل حريته .

وحينما جسد « محمود مختار » تمثال « نهضة مصر » الذي يقع حاليا أمام جامعة القاهرة ، عبر عن هذه النهضة بشخصيتين رمزيتين : احدهما لفلاحة مصرية تمثل مصر المعاصرة وهي تستنهض بيدها نموذجا للشخصية الثانية - وهي لأبى الهول ، تحاول أن تحرر كل من ثباته . والتمثال رافق ثورة ١٩١٩ ، وجسد المعنى الذي يجسد كل مصرى في حياته وهو يكافح في سبيل اخراج المستعمر الانجليزى من أرضه .

وحينما صور « بابلو بيكاسو » لوحته الشهيرة « چورنيكا » شكل رفق (٦٠) ، كان يصور مأساة تلك القرية الاسبانية التى أمطرها النازى بوابل من القنابل ، فأصبحت أشلاء تن من هذا الظلم وتستثير بنى الانسان لاستنكاره . فموضوع تعبيره استمر من طبيعة الحياة التى تدور حوله ، واقفعل به ، وترجمه بالصورة التى خلده ليحبر عن قسوة الانسان فى القرن العشرين .

وحينما تذكر روايات بعض الكتاب العرب ، مثل : «أرض النفاق» ليوסף السباعى ، أو «بين القصرين» لنجيب محفوظ ، أو «الرصاصه ما زالت فى جيبى» لاحسان عبد القدوس ، وتتساءل : من أين لهم بهذه



المعانى ، والشخصيات ، والمواقف التى ضمنوها رواياتهم ؟ أليست وليدة صراع الحياة الذى أحسه كل كاتب ، فترجمه بشخصيته المميزة ؟ أليس النفاق فى منهج السباعى ، هو انعكاس لصورة النفاق التى يئن بها المجتمع الشرقى المعاصر ، والتى تنسم به شريحة كبيرة من الحياة ؟ أليس ما تنكسه نجيب محفوظ فى روايته عن شكل للعائلة المصرية فى اثناء ثورة ١٩١٩ ، يبين واقعية الأب والأبناء والزوجة ، وأحداث التاريخ فى الوطنية ، ومكافحة الاستعمار الجاثم ؟ كل هذه صور جسدها نجيب محفوظ لتعكس حقيقة الحياة فى فترة معينة . كما أن رواية احسان عبد القدوس ، هى تصوير لمواقف الجنود فى أحد الحروب مع اسرائيل ، فالكاتب يعكس فى قصصه ورواياته ما يدور فى الحياة ، لكنه باعتباره فنانا ، لا ينقلها كما هى ، وإنما يصوغها من وجهة نظره الحساسة ، وهو فى ذلك يضيف ويحذف ، يوفق ويستبعد ، ليخرج بالنص الذى يشير القارئ أو الرائي .

وعلى ذلك فالفن مهما اختلف مظهره ، مرتبط بالحياة أشد ارتباطا . الفن ينقى الحياة ويصفيها ، ويشرح أخلاقياتها وينقدها ، ويصورها بحلوها ومرها ، لكنه يعيد تشكيلها لتظهر أكثر نظاما ، وأفضل خلقا ، وأعمق مغزى . الفن يعدى الناس بحسه المرهف ، فيرفع من مستوى حسهم ، ويوضح الرؤى التى تغيب عن الناس بحكم انشغالهم بأمور يومهم ، يوضحها بصورة جمالية واعية ، فيزدادون وعيا بها ، ويتحسّن سلوكهم حين يجدون أنفسهم أمام صور من العذر جسدها الفن ، فيشورون عليها ، وأمام صور من التضحية والفداء والوطنية ، فيقبلون عليها . وتتنوع تلك الصور بتنوع بصيرة كل فنان ، كما تتأكد رسالته ويتم دوره فى الحياة ، بقدر تأثيره فى جمهوره واعتناق هذا الجمهور لمبادئه . لذلك فإن الفن والحياة مرتبطان : أحدهما يعطى للآخر ، ويؤثر فيه ، ويتأثر به . وإذا انفصل الفن عن الحياة ، اضمحلت الحياة واضمحل الفن ، وخسر الانسان أحد عوامل التقدم نحو المدنية .

## ٣٦ - الفن التشكيلي والتراث

تعتبر الصلة بين الفن التشكيلي والتراث من القضايا الشائعة التي يختلف حولها العلماء ، فمن قائل ان الفن بدون تراث ، ثرثرة فردية غير مفهومة ، وعلامات على الورق أو على قماش التصوير ، لا تنقل أفكاراً ومشاعر من جيل الى غيره . ومن تحدث أيضا بأن الفن اذا اعتمد على التراث كرر نفسه ، وأصبح عبدا لما سبقه ، وانهى الحاضر بصورة مشابهة للماضي ، ينمحي فيه الابتكار ، وتضمحل الاضافة الجديدة .

ويظهر جوهر القضية من خلال الصراع بين هذه الآراء ، فما الذى يعنيه التراث هنا حقيقة ؟ يعنى تجارب السلف المنعكسة فى الآثار التى تركوها : فى المتاحف ، أو المقابر ، أو المنشآت ، أو المخطوطات ، ومازال لها تأثيرها حتى عصرنا الحاضر . ان التراث يعنى أيضا الملاحظات الزاخرة التى أدركها الموهوبون فى الفن عبر العصور ، وتركوا بصماتهم معبرة عن هذا الإدراك السخى الذى تنحني أمامه الرؤوس تقديرا . والتراث يعنى ما وصلت اليه البشرية من قيم فنية حققتها عبر العصور ، أى منذ أن استطاع الانسان أن يخطط فى الكهف ، حتى العصر الحديث .

ويمكن رؤية القضية بنظرة نمو حضارية . فلو أن الفنان المعاصر اقتصر فى تعبيره على خلجاته العارضة ، لكان أداؤه أشبه بتعبير الطفل الصغير الذى تبهره الأحداث لأول وهلة ، ولا يتعمق فى نظراته لأبعد من الاستشارة الخاطفة الأولى . لكن تراث البشرية سار شوطا أبعد بكثير من التعبير العارض للطفل ، سار بتعمق تدريجى فى : تكنولوجيا الأداء ، واحكام العلاقات ، والتبصر فى القيم الفنية ، والاضافة المستمرة بسبل لا ينقطع من الرؤى الجريئة ، التى كان يسهم بها كل عصر اضافة لما كشفه العصر الذى سبقه ، حتى أصبح الرصيد المتاح فوق مستوى

الإنسان الفرد، وأكبر من امكافاته الطبيعية . فالإنسان العادى لا يستطيع أن يستوعب التراث على مدى حياته الزمنية المحددة التى متوسطها ستون عاما ، فأنى له أن يستوعب ما تركه الإنسان البدائى، أو المصرى القديم ، أو الآشورى ، أو اليونانى ، أو الرومانى، أو العصر الإسلامى أو الممتد أو عصر النهضة ، أو ما قبل ذلك أو بعده حتى العصر الحاضر . أنى له أن يستوعب ما سجله الإنسان من : علاقات خطية ، أو لونية ، أو علاقات بين الكتل والأحجام والأضواء ، عبر العصور . انه قد لا يستطيع أن يتقن فى حياته أكثر من شريحة واحدة محدودة . والفرق بين فنان وآخر هو فى مقدار ما يستوعبه من حكمة الماضى وتجاربه ، فكلما كانت له قدم راسخة فى تراث أجداده ، كلما دل ذلك على عمق نظره . والمهم فى عمق هذه النظرة أن يخرج منها بالجديد ، لكنه لو ظل سجينا للأثر من الماضى ، لانتهى بأداء أكاديمى ميت ، فاقد الروح ، فالفنان بقدر ما يستوعب ، لا بد أن تكون له وجهة نظر مفسرة ومعبرة عما هو جديد ، فاضافته ، أو إعادة صياغته للمألوف، يساعد على احراز التقدم والتطور .

لقد أضاف « ميكل انجلو » لعصر النهضة ، قوة البناء الجسمى بمفهوم فنى لتشريح ، وإيقاع الحركة . واضافته بنيت على استيعابه للفنين : الرومانى ، واليونانى ، حتى أنه باع تمثالا أثريا وهو فى سن السادسة عشرة ، ولم يتبين المشتري أنه خدع فيه ، حيث أنه لم يكن تمثالا رومانيا أثريا وإنما كان نسخة من صنع ميكل انجلو . وإن دلت هذه الحادثة على شئ ، إنما تدل على مقدار حرص هذا الفنان فى نشأته، على استيعاب تراث أجداده بمنتهى الدقة فى النقل ، لدرجة الخديعة . وسنجد باستعراض كل فنان مشهور ، أنه ما كان ليشتهر ويذيع صيته إلا بفضل استيعابه لتراث معين ، والاضافة اليه .

أضاف « رمبرانت » عامل الضوء ، كعنصر من عناصر التشكيل

الفنى، بجانب اهتمامه بالتعبير الدقيق عن التجاعيد فى الوجوه الانسانية التى صورها ، وتعكس ما فعله الزمن بأشخاصه فى فترة الكهولة .  
كان « روبنز » مهتما بالتعبير عن الأجسام البشرية ، وبخاصة النساء . وكان شغوفاً بإبراز عامل البدانة ، وملمس البشرة ، ووهج اللون الحى الذى ينعكس فى الوجنتين .

ان كلا من هذين الفنانين كان يستوعب التراث ، حمله فى دمه ، وفى مقومات شخصيته ، ثم عكسه بصورة متجددة فيها مذاقه الفردى ، فى سلسلة أعماله .

والصورة المرفقة شكل رقم ( ٦١ ) ، نموذج من التراث ، عبارة عن مقدمة سفينة مصنوعة من الخشب من نهر الشلد ببلجيكا ، بين القرنين الرابع والخامس بعد الميلاد . وهى تتضمن جانبا تعبيرا مثيرا لحيوان خرافى ، فاتح فكليه فى ايقاع دائرى منسجم مع دوران الرأس ، وتبرز الأسنان على شكل أهرامات مثلثية ، بينما تظهر على الرقبة تقسيمات على هيئة معينات، أشبه بالتقسيم الذى يظهر على جسد الحية الرقطاء ، والمعينات تردد أشكال الاسنان . أما العين فهى دائرة ، ودوران العين يتمشى مع دوران كل من الفم ، والرأس . والشكل فى مجموعه مخيف ، نجح الفنان فى أن يحمله افعاله الخوف ، ليرعب الأجسام العدوانية التى تعترض طريقه ، وكأنه يحذرهما لتبتعد عنه . ويلاحظ أن تشقق الخشب الذى صنعت منه مقدمة السفينة الموضحة ، زاد من قوة الجانب التعبيرى الدراماتيكى المقصود .

وحينما تثار صلة الفن التشكيلى بالتراث فى هذا المجال ، يمكن تذكر التجريدات الحديثة فى التصوير ، والنحت ، وكيف اعتمدت على بعض الأشكال الهندسية فى تعبيراتها ، كما هو الحال فى أعمال : « هنرى

مور « ، « وبارا هيبورث . ونظرة الى هذا الجسم المثير ، يمكن أن  
تلهم الفنان الحديث كثيرا من تنظيماته ، فقد يبدأ الفنان الحديث من  
حيث انتهى زميله القديم ، ويوفر على نفسه مشقة البحث والكشف  
فيما سبق أن قيل ، ليتفرغ للاضافة الجديدة الملائمة لعصره .



## ٣٧ - الفن والاخلاق

ثمة صلة بين الفن ، والأخلاق .. ما طبيعة هذه الصلة ؟ أهى ايجابية أم سلبية ، متوافقة أم متضادة ؟ يقول أجند النبلاء : « ان الأخلاق انتظامية ، بينما الفن ابتكارى » . معنى ذلك ، أن المنهج الأخلاقى للسلوك اليومى يتبع قوالب وقواعد متعارفا عليها بين الناس ، ويحاول الناشئ أن يعرفها ويتوارثها من الشخص البالغ ليكون مثله فى النهاية ، عضوا فى المجتمع . أما الفن ، اذا ما اتخذ قالباً مسبقاً ، صار روتيناً ، وانطفاة جاذوته وفقد أهم خصائصه الابتكارية ، وهو كشف الجديد والتعبير عنه . وهنا يتضح جانب من الصلة بين الفن ، والأخلاق ، وهى صلة ظاهرها التضاد ، بينما فى جوهرها الايجابية ، والتقدم ، وتصحيح المسار وحمل راية التحرر من المعوقات ، والاهتداء بمشعل الرقى الى آفاق أرحب .

فالتضاد يتضح فى أن الأخلاق قواعد للسلوك السوى متعارف عليها ، بينما الفن رؤى جديدة متجددة . والأخلاق نواميس معروفة من قبل ، أما الفن فمناهجه لا تعرف الا عن طريق الخوض فيها والانتهاج بالنتائج الجديدة غير المعروفة مسبقاً . والأخلاق تكرر للماضى المعروف ، فى حين أن الفن كشف للمستقبل المجهول . وحينما يسير الانسان مع المنهج الأخلاقى المتوارث ، فهو تابع ، لكنه حين يتبع المنهج الابتكارى فى الفن ، فهو قائد ، التزامه بالحقيقة المكتشفة الدائمة الى أن يظهرها ما هو أجند منها .

لو ضرب مثل بالروائى الذى يعرض فى قصته شخصيات مختلفة تتفاعل بعضها مع بعض فى اطار الفكرة التى يريد التعبير عنها ، والتى تمثل أحياناً نوعاً من الغرابة لما هو سائد - لوجدنا أن الخير والشر اللذين يعرض لهما ، مفهومان نسبيان فى اطار الحوادث . ليس الغنى

دائما الشخص الأخلاقى النافع الناس ، قرب فقير على شح ماله ،  
أنفع لهم . وليس من المحتم أن السرقات تقع دائما فى الأوساط الفقيرة  
المعدمة ، فكثيرا ما يتضح أن صاحب المال يزداد مالا بطرق غير مشروعة  
وعلى هذا الأساس يضع الكاتب أخلاقيات روايته بصورة قد لا تتفق  
مع المنهج الأخلاقى المتداول ، بل تعرض لصور من شأنها أن تهز كيان  
الأخلاق الدارجة ، بحثا عن أخلاق من نوعية جديدة تجعل الانسان أكثر  
نبصرا فى الحقيقة ، تبصر الفنان الذى يلمح الحكمة فى كل موقف . ففى  
سلسلة « أفواه وأرانب » الذى ألّفه « سمير عبد العظيم » - على سبيل  
المثال - كان هم مؤلف انقصة أن يجعل الوفاء ، والشهامة ، والصدق  
فيما مرتبطة بالبيئة الشعبية الأصيلة ، رغم كل التعاسة التى يعانىها أفراد  
هذه البيئة : من جوع ، وفقر ، وحرمان - أكثر من ارتباطها ببيئة ذوى  
الجاه والمال والسلطان ، وامكانية التفرنج والسفر الى الخارج والحصول  
على أعلى الشهادات . حاول أن يعطى مؤلف القصة فكرة عن أن انجوع  
لا يؤدى بالضرورة الى الانحدار بالشرف ، فى حين أن الغنى قد تلازمه  
غشاة ، ويكتنفه الزيف والمراعاة ، وخداع النفس ، مما لا يوجد فى  
البيئة الشعبية الاصيلية .

حينما خلق الله الجمال ، لم يقصره على طبقة دون أخرى ، لم يجعله  
حكرا للأغنياء وتقصا عند الفقراء ، بل ان الحديث النبوى الشريف  
أكد أن الغنى مسألة نفسية ذاتية : « ليس الغنى عن كثرة العرض ، ولكن  
الغنى غنى النفس » . يقول المثل الأمريكى : « الجمال ما غاص تحت  
الجلد » . وكما يقول الشاعر العربى :

ليس الجمال بأثواب تزيننا      ان الجمال جمال العلم والأدب  
وهذه الأمثلة تبين أن هناك أخلاقا ظاهرية تقوم على شكل العرف ،  
لكنها تؤدى فقط باعتبارها تقاليد ومراسم يقرها المجتمع فى منهجه  
العام . وهناك أخلاق ذات طبيعة أخرى ، عميقة فى النفس البشرية ،

تؤمن بالقيم التي كانت السعى الدائب للانسان عبر العصور ، تلك الأخلاق تسعى للكشف عن الحقيقة الغائبة ، وعن الصدق المستتر لا النفاق الظاهر ، وعن جوهر الشيء لا مظهره .

وعندما يختار الانسان شريكة حياته على أن ميزتها أنها صاحبة ثروة ، وأن كل همه أن يرثها ويستغل ثراءها، فالعرف الأخلاقي السائد قد يعتبره (فهاويا) وناصحا، لكن الحكم الأخلاقي الأعظم يدينه على أنه حول الزواج - ذلك الرباط المقدس - الى تجارة ، وكسر نبل غايته . في الحكم الأخير : الشراء وسيلة وليس غاية ، والمال يذهب ويعود ، لكن النفس البشرية ، بوفائها وصدقها ، باخلاصها ومحبتها ، شيء لا يصنعه المال ، ولا يشتري بالمال ، ولا يقدر بالمال . لذلك فالحكم الأخلاقي الأخير هو الذي يرتضيه الفن ، والذي يتفق مع منهجه .

وفي مجال الفن التشكيلي - وهو لا يستثنى من سائر ضروب الفن ، قد يتخذ الفنان طريقا من اثنين : أما ارضاء نزوات الناس والتعجب اليهم بالزلفى ، لينال اعجابهم الوفى ، وهو في ذلك ينمثل بالعرف الأخلاقي السائد . واما ينحو في اتجاه الطريق الثانى ، وهنا فان خط سيره مختلف كلية ، فهو باحث يكشف الحقيقة البصرية للناس ، والتي غشيت أعينهم عنها ، فهو يكشف الشيء الذي لا يرويه ، وعلى ذلك فهو شخص مبتكر بقدر قدرته على كشف هذا المجهول ، الذي قد لا يتفق معه الناس في بداية منهجه ، والذي قد يوصمونه فيه بشتى الوصمات ، لكنه فى النهاية يحقق لبني الانسان شيئا لم يألفوه من قبل ، شيئا لا بد لهم فيه من دروس كثيرة حتى يحسوه ويعوه، ويدركوا ما أضافه بكشفه ، وفى هذه الحالة فان الفنان التشكيلي أخلاقي أكثر من الأخلاقيات الدارجة ، والعرف السائد ، ولا يصح أن يقاس بتملك الأخلاقيات المزيفة .

حينما كان « قان جوخ » يرسم فى الحقول فى واهیج الشمس ، كان أحد الفلاحین يتابعه بنظرة مستنكرة كمن يتساءل : كيف یضیع وقته فى عبث تحت هذه الحرارة غیر المحتملة ؟ فى حین كان قان جوخ یدع شیئا حرر رؤیة أجيال بعده ، وأعطى دروسا فى تأمل الطبیعة ورؤیتها بألوانها وإیقاعاتها ، لم تتیسر لمن قبله — أنظر الصورة رقم (٦٢) ، وأصبحت أعماله تملأ متاحف العالم الهیمة ، وتفخر هذه المتاحف بما تضمه بین مجموعاتها من أعمال قان جوخ ، الشئ الذى ما كان یتستطیع هذا الفلاح أن یدركه بالأخلاقیات العرفیة التقلیدیة الدارجة ، بمعنی أن السعى الى القيم الرفیعة ، لا یتستطاع الحكم علیه بمنهج أخلاقى دارج ، لأن هذا السعى یحمل مقومات الابداع الذى لا بد فیه من اطار جدید للحكم ، ينبعث من حرارة السعى نفسه وقيمته الانسانیة الرفیعة .

واحينما طلب من « رمبرانت » صورة تمثل « حراس اللیل » ، تتضمن باننج كوك وصحبته ، بهت هؤلاء عندما أعطاهم الفنان صورة تختفى فیه بعض الوجوه فى ظلام دامس ، وتظهر أخرى فى تفحات الضوء . ولم یعجب باننج كوك وصحبته ما ذهب الیه رمبرانت حسب عرفهم الأخلاقى السائد ، واستنكروه ، بینما هو قد منح الانسانیة رؤیة جدیدة للضوء فى أعماله التشکیلیة ، وأوضح أهمیته حین یسقط على الأجسام ویبیرها ، بینما تظهر غیرها فى ظلمة . وهذه الصورة من أهم اللوحات التى يؤمها الناس بكثرة فى متحف أمستردام ، لیلقوا نظرة على ما حققه الفنان ، غیر عابىء بأخلاقیات العصر ، فهو لم یتجه برسائله بالتضحیة بصدق التعبير وأصالته ، أو بحثا عن الزیف ، أو المال ، أو عن الزلفی ، أو الأخلاقیات العارضة التى ترتضیها جماعة لها عرفها النمطى الجامد ! وها نحن الآن أكثر سرورا لأقنا نستمتع بالضوء الذى أسقطها رمبرانت على وجوه شخصیاته ، كما أراد عام ١٦٤٢ ، ولم يعد لنا اهتمام بشكل باننج كوك ولا بنادیه .



وحيثما طلب البابا كليمنت السابع من « مايكل انجلو » أن يصنع تمثالين : للورنزو ، وجوويليانو ، دي مديتشي - فاجأهم الفنان بتمثالين لا يمتان الى الشخصيتين الملطوبتين بصلة . ولما احتج البابا على ذلك مقرا أن التمثالين أقرب الى رمزين لبنى الانسان ، منهما الى صورتين فوتوغرافيتين للشخصين المرغوبين - قال له مايكل انجلو متحديا : « الله بعد ألف عام سوف لا يهتم الناس بما كانت عليه سحنة كل من : لورنزو ، وجوويليانو ، دي مديتشي » . أى أنه فى نظره ، أن القيمة الباقية ليست فى هذه السحنة العارضة أو تلك ، وإنما فيما استطاع أن يشكله من ابداع معبر لشخصيتين رمزيتين من خلال التمثالين . بمعنى أصبح أنه كان يبحث عن قيم دائمة لها أخلاقياتها المستمرة بالنسبة للبشرية ، أكثر مما كان يحاول تحقيقه من ارضاء رغبة عارضة كان يحتضنها صاحب المصلحة أو ممول التمثالين . ولعل هذه القضية توضح الى أى مدى يلتزم الفنان ارضاء شهوات الناس ، ونزعاتهم الفردية الوقتية ، المرتبطة بالأعراف المنتشرة .

إن الأمثلة التى سقناها عن : فان جوخ ، ورمبرانت ، ومايكل آنجلو ، تؤكد بوضوح أن الأخلاق التى يسعى الفنان الى تحقيقها ، أكثر تقدما ، وأصالة ، واستمرارا ، من الأخلاقيات العرفية الوقتية المحدودة فى بيئة معينة . وعلى ذلك يظهر أن الفن الذى يحكم الفنانون لمساته ، إنما يحمل معه ضمنا ، تقدا لأخلاقيات المجتمع ، ويحطم فى طبيعته أعرافا متداولة يظن الناس أنها غير قابلة للجدل . وحيثما يعدلها الفن ويعيد صياغتها وتشكيلها ، إنما يرسم خطى جديدة لأخلاقيات أكثر عمقا ، بمعنى أنه يحرر الناس من تذوقهم المترمة ، لينطلقوا الى تذوق أعماق الأشياء . ولولا وجود الفن بأشكاله وأنواعه المختلفة ، من : شعر ، ونثر ، وقصة ، وفن تشكيلى : تصوير ، ونحت ، وزخرفة ، وفنون فرعية ، كذلك الرقص ، والتمثيل ، والموسيقى ،



والغناء ، وفن المعمار - لولا هذه الفنون التى يلعب كل منها دوره فى اخراج الانسان من حدوده الضيقة الى الآفاق الواسعة ، لما التقى الناس فى المحافل الدولية على القيم العامة ، ولظلت كل بيئة قابضة على أخلاقياتها ، متفوقة فيها ، تحمى نفسها بما استنته من أعراف لها ، شأنها فى ذلك شأن سكان كهف أفلاطون ، الذين كانوا يعيشون فى الظلام ولا يرون الا أشباحهم معكوسة على أغوار الكهف . كانوا يعتقدون أن هذه دنياهم ولا توجد دنيا أخرى ، حتى اذا لمح أحدهم فجوة يدخل فيها شعاع من النور ، أخذ يزحف حتى خرج منها ورأى الدنيا الحقيقية المثيرة ، ذات الألوان ، والأشكال ، التى تختلف كلية عن الظلمة التى نبت فيها . عاد الى صحبة فى الكهف ، يعظهم ويشرح لهم ما رآه ، لكنهم تنكروا له ، واستكروا ما جاء به ، واعتبروه خارجا عن الجماعة ، مفتتا لشملها ، خطرا على أمنها ، ففتكوا به بدلا من أن يفيدوا من تجربته ، وفى ذلك شبههم الشاعر بالخفافيش الذين لا يرون الا فى الظلام ولا يستطيعون مجابهة النهار :

ليست خفافيش الظلام اذا مضى . . . تقوى على ضوء النهار بحال  
ويتضح مما سبق ، أن هناك فارقا كبيرا بين الأخلاقيات العرفية ، والأخلاقيات التى ينهج الفن الى تحقيقها . الأولى تقليدية ، والثانية ابداعية . الأولى محدودة ومعروفة من قبل ، ووصلت الى منهج متزم يصعب كسره والانطلاق منه ، بينما الثانية متجددة وابتكارية ، وهى من المرونة واتساع الأفق بحيث تعطى نفسها الحرية لهذا الكشف الأخلاقى الجديد .

فلندع الناشئة تمارس الفن بنوعياته ، ومختلف أشكاله وألوانه ، ليتسم سلوكهم بالأخلاق الأعمق والأكثر دواما ، والتى تقربهم بعضهم من بعض مهما بعدت الشقة أو المسافة بينهم ، وتربطهم بالأخلاقيات

الانسانية العامة ، التى هى أكبر من حدود البيئة الضيقة . وبالفن  
يتسع أفق الانسان ويزداد قربا من أخيه الانسان ، بما يكشفه هذا  
الفن من أخلاقيات تخترق حدود : اللغة ، واللون ، والجنس ، والمذهب ،  
والسياسة . ان الفن يربط انسان العصر ، بماضيه ، وحاضره ،  
ومستقبله ، فى اطار الانسانية جمعاء .

## ٣٨ - الفن التشكيلي والتربية السلوكية

قديمًا قال أحد الحكماء : « ليس أنفع للانسان من تلك الأشياء التى لا يجد فيها نفعًا » . وصدق قوله ، فالكثير من الأشياء التى نقدرها ، تقيسها عادة بقدر قدرتها على تحقيق الجوانب المادية فى الحياة ، مثل : المأكل ، والملبس ، والمأوى ، وكل ما يبقى الانسان حيا ، أى كل ما يسد رمقه ، ويصلب أوده . وكثير من الأشياء الأخرى التى لا تحقق مباشرة هذه الماديات ، نبذها جانبا لأنها لا تتمشى مع لقمة العيش ، ويظهر ذلك جليا فى الشعوب النامية التى تبذل جهدا كبيرا فى تيسير الأمن الغذائى للمواطنين .

والفنون - على شتى أنواعها - لا يمكن أن تحظى من ميزانية الدولة النامية ، بالنصيب اللائق ، لأن ذلك يعد ترفا ويتعارض مع تأمين لقمة العيش لسائر الشعب . بمعنى أصح : ان الفن هنا مجنى عليه ، لأنه فى نظر القيادات فى البلاد النامية ، لا يطعم خبزا . وحينما تقع تلك الشعوب فى هذا الخطأ ، تنتهى حتما الى ثقافة ضحلة ، والى سلوك بين المواطنين ، أقل ما يوصف به أنه غفل ، لم تصل اليه يد الصقل ، والتهذيب ، والرقى . لذلك يبدو غشيمًا ، والغشومية تعنى أداء السلوك بطريقة ناشزة ، نابية ، أتانبة ، وتسبب النفور والفرقة . وهنا يظهر أن السلوك ليست له قواعد متعارف عليها ، أو أطر للحركة متفق على أصولها . ويتحقق هذا الاتفاق بعملية نمو لا شعورية ، وهى ليست كالفانون المكتوب الذى لا ينفذ فى غفلة رجل البوليس ، والذى يتوقف تنفيذه على جهاز الرهبة المتسلط. الذى يعاقب كل من يخالفه ، لكنه سلوك تلقائى يفعله الناس لايمانهم به ، نتيجة للقيم التى تغلغت فى عروقهم منذ نعومة أظافرهم .

فالفرد يتفاعل مع تلك القيم الحضارية التى يتأثر بها سائر

الأشخاص المثقفين ، الذين يعيشون في محيطه . ولكي يكون السلوك : اجتماعيا ، جماليا ، أخلاقيا ، وعلميا — وهى صفات متداخلة ومركبة، يجب أن تتوافر أرضية ثقافية تنعكس في مجموع العادات الخاصة بالتعامل بين سائر البشر ، التى ترسب في النهاية فيما هو خير أو شر .

وكثير من الناس ينظرون الى الفن التشكيلي على أنه مجرد صورة ، أو قطعة نحت ، أو خزف ، لا تخرج عن أن لها كيانا جميلا ، مشيرا للانفعال . والواقع أن الفن التشكيلي لو نظر اليه من وجهة التربية ، لظهرت له أبعاد أخرى أكثر ختورة ، وهى مساهمته بالتأثير الجمالى الحضارى فى سلوك الناس ، سواء الذين يمارسونه ، أم الذين يتذوقونه . فالفن التشكيلي يرتبط بالرؤية البصرية ، وصقل الحس اللمسى . فالرؤية سلوك للعين حينما تدرك الملموسات وتتعرف عليها ، وهذا الادراك قد يقتصر عند بعض الناس ، على العملية الميكانيكية التى تترجم على أن هناك مؤثرا خارج كيان الانسان تصل منه اشعاعات الى شبكة العين ، التى ترسلها بدورها الى مراكز فى المخ ، لترجم هذا الشئ على أنه : منضدة ، أو حيوان مفترس ، أو بيت سينهار . وقد يحدث نفس الشئ تقريبا ، ولكن من خلال حاسة اللمس ، فعندما يقبض الانسان على الأشياء ، تحدث الترجمة عن طريق نفس الدورة : احساسات من خلال اللمس ، تصل الى المخ الذى يترجمها الى ادراك بالنعومة ، أو الخشونة ، وبالنوعية المميزة للخشب ، أو المعدن ، أو الطين .

ولكن العملية الميكانيكية فى الادراك — وان كانت من ضروراته، الا أن حدوثها من خلال الفن التشكيلي يضيف اليها قيما . فالفرد لا يدرك الشئ مفصلا عن قيمته الجمالية ، وما يرتبط بها من أبعاد.

اجتماعية ، وأخلاقية ، وعلمية ، لتهديب الرؤية منذ الصغر ، عن طريق التربية الفنية ، فهي تفسح المجال لأن يرى الانسان رؤية قيمة . فكأن مسلك الرؤية يرتفع من ادراكه الميكانيكى الذى يكشف عنه عادة اختبار النظر عند طبيب العيون ، الى أداء محمل بقيمة رفيعة . لذلك فان الرؤية المحملة بقيمة الجمال ، تحتّم على العين مساراً نحو التعرف على الجمال ، ومواكبته ، وتؤثر في السلوك عموماً فتجعله يتسم بالجمال ، ويمقت القبح فيرفضه ، أى تجعل السلوك حضارياً . والمهم في هذا المجال ، عبور القنطرة من مسار العين حين يتسم بالرؤية الجمالية ، وبين السلوك البشرى عموماً في كل مجال في الحياة اليومية ، الذى يراد به أن يكون سلوكاً جمالياً حضارياً .

أرأيت ذلك النفر من الناس الذين يقذفون بالمعلبات الخالية الى الشارع ، فيملأونه قذارة ، وما أن يأتى الكناسون ليزيلوا هذه المتروكات ، حتى يكون الشارع قد امتلأ بغيرها .. ؟ وهكذا لا يبدو الشارع في فترة من اليوم وهو في شكل منسق جميل . فالنفوسوية هنا أسبق من النظام ، والقبح مفضل على الجمال ، وناهيك بأولئك الذين يبصقون في الأرض ، أو ينفون في الطريق ، أو يرمون بفضلات التبغ والورق في أى مكان .. — هؤلاء المهملون .. أين رؤيتهم الجمالية ؟ انها معطلة ، والفن التشكيلي لم تتح له الفرصة ليأخذ نصيبه في تهذيبها ، ولا توجد من القوانين واللوائح ما تعاقب ذوى الذوق الناشر ، الذين يسيئون به الى المجتمع ، ويحيلون المدينة باستمرار الى نوع من الهمجية والتخلف .

كأننا اعترفنا ضمناً ، بأهمية الفن التشكيلي في تنقية السلوك وتهذيبه من خلال تأثيره التربوى ، وهذه عملية ترتبط بذاتية كل فرد ، وتجعل عنده مناعة ضد التجارب مع القبيح ، وتكسبه القدرة



على الألفة بالجميل وانتخابه في بيئته . فهناك ثمة صلة بين الرؤية الجمالية في الفن ، وفي الحياة ، لذلك أولى بالأهم التي لا ترعى الفن بحجة أن لقمة العيش تأتي أولا - أولى بها أن تدرك أن جرعة من الفن ، هي اشباع لحاجة من حاجات الانسان التي ترتقى به نحو التمدين ، والوثام الاجتماعي ، والتقاليد الحضارية ، هي غذاء ، ولكنه أقرب الى الفاكهة منه الى الخبز ، حيث يبهجك بألوانه ، وعطره ، ونسقه .

تأمل هذا التعبير المجسم من طفل في السابعة شكل رقم (٦٣) ، فقد شاهد راعي الغنم واستطاع أن يحوله الى موكب لمسيرة رائعة ، تتلاحق وتتلاصق وتتكتل وتمتد ، برؤوس فتعلو وتنخفض ، وتطل يمينا ويسارا ، مع درجة السير وحرارته ، بينما يظهر في الخلف أحد الرعاة ، وآخر في الامام ، يربعان القطيع . ولو تأملت أجسام تلك الغنم ، لاحظت أن كلا منها جزء من الوحدة الكلية في المسيرة الجامعة ، يأخذ وضعه وكيانه تبعا لأهمية هذا الوضع في هذا الموكب . فالغنم التي أتت في المقدمة ، أكثر انكماشاً لحذرهما في مجابهة الطريق ، بينما التي تسير في الخلف أكثر شجاعة وامتدادا ، لأنها تحاول أن تشق طريقها بوثوق وسط أجسام الحيوانات التي سبقتها ، لتلاحق بها . أما الرؤوس فتعلو أو تنخفض ، تتجه الى اليمين أو اليسار ، تبعا لحالة اليقظة المرتبطة بكل حيوان ، ومن الطبيعي أن يجيء التكرار مؤكداً للإيقاع المتنوع الذي أساسه المنحنيات والأقواس المتراسة .

لقد عاش هذا الطفل خبرة فنية جمالية وهو يبذل هذا الموكب ، ولا ريب أن احتمال انتقال هذا النظام الى مسلكه في الحياة وهو يرتب أي شيء يواجهه ، احتمال قائم . فعين الطفل هنا تمثل مدخل حاسة البصر ، ويداء الصامتتان تمثلان مدخل حاسة اللمس ، وكلتا

الحاستين شاركتا مع غيرهما في ادراك النظام المحمل بالقيمة الفنية ،  
قيمة الايقاع ، والاطراد ، والتنوع ، وهذا بلا شك ينتقل الى مواقف  
أخرى متشابهة في الحياة : فى سلوك التلميذ وهو ينظم قمطره ،  
أو يرتب كتبه وكراساته وأقلامه ، أو ملابسه وأحذيته . فكل من هذه  
الأشياء يتكون من عناصر متكررة ، حينما ترتب يكتشف الجمال  
والنظام من خلال ترتيبها ، وحينما تلقى جزافا وتهمل أوضاعها تتكشف  
الفوضى من خلالها . لذلك كلما تدرب التلميذ على التنسيق والاجادة  
فى كشف الايقاع المنظم لترتيب أية مجموعة من العناصر ، كلما  
اكتسب فى سلوكه مدخلا حضاريا ، لينسق كل شيء ويجيد عرضه  
وتذوقه ، وسيتأفف بالتالى من هذه الأشياء اذا أصابته الفوضى  
وعدم الالتئام .

ألا يحق لكل فرد أن ينال حظه من هذه التربية الفنية ، والا يحق  
لكل دولة أن تستعين بالنفن لتنمية الأذواق ، وربط المواطنين بالقيم  
الحضارية ، فيصلح مظهر البيئة وتزداد جمالا وحسنا ؟

## ٣٩ - الفن والدين

ارتبط الفن التشكيلي بالدين منذ أقدم العصور ، واكتسب  
قيما منه بقدر ما أكسبه الدين رصانة واحكاما . فرسالة الدين تطلبت  
بالضرورة وسيلة تصل من خلالها الى المتدينين ، فتحرك قلوبهم .  
وتهز مشاعرهم ، وتمس جوانحهم ، وتستثير حواسهم ، وتتحدى  
عقولهم .. ، وكان الفن وسيلة الى هذا .

لقد مر الدين في حياة الأمم بأطوار . ففي بعض أحقاب الزمان  
ضلت أمم عن السبل الفطرية السليمة ، اذ عبت أوثانا من دون الله  
وانحرفت عن غايات الرسائل السماوية ، في الوحدانية والتجريد  
الخالص في العقيدة . ولقد غدت هذه الأمم ، وبقي الفن دليلا على  
أنواع العقائد التي كانت تمارس في تلك الأزمنة الغابرة .

ومرت حقبات كان من الجائز أن يكون الفنان فيها : فاسكا ،  
أو راهبا ، أو كاهنا ، كما كان من المحتمل أن يكون الراهب فنانا ،  
فلم تكن هناك ثنائية أو هوة بين العقيدة والتعبير عنها ، لكن في عصور  
أخرى كان لكل تخصصه ، وكان أحدهما يعتمد على الآخر ، الكاهن  
يشرح الفكرة ، والفنان يصورها ، أو ينحتها ، أو يهندس لها المعابد .  
وبقدر عمق عقيدة الفنان ، وروحانيته ، ظهرت روائع الفن التي  
مازالت تملأ المتاحف العالمية ، باعتبارها كنوزا تمثل ما حققه الانسان  
في ارتقائه مع تطور الزمن مما قد لا يستطيعه الآن ، بعد أن انفصل  
الفن عن الدين ، وأصبح يعتمد على ذاتيته ، وقيمه التشكيلية  
الخالصة ، ونظرياته ، دون أن يأخذ من الدين قيمة يستند اليها ،  
كعهده السابق في العصور القديمة .

والدين في نظر أحد الفلاسفة ، ما يفعله الانسان في خلوة ، أى

حين لا يراه أحد ، ومعنى ذلك أن الدين ليس أقوالا مأثورة تردد ،  
وانما هو قبل كل شيء ، سلوك أخلاقي يمارس ، وهذا السلوك  
لا يمارس للدعاية ، أو جلبا للرضى الظاهري للناس ، أو تزلزلا لذوى  
الجاه والسلطان ، وإذا عاد الانسان فأصبح معزولا عن هؤلاء البشر ،  
مارس شيئا آخر - وانما الدين سلوك متكامل يؤديه الانسان بينه  
وبين نفسه ، مثلما يقوم به بينه وبين الآخرين ، لا يتغنى فيه الا مرضاة  
ضميره وفق ما يفهمه من عقيدة ، وتبعاما يدركه من القوانين الأخلاقية  
السماوية . أما اذا انفصل السلوك الظاهري عن الخفى ، أدى هذا  
بطبيعة الحال الى انقسام فى الشخصية ، وإلى نوع من تفارق النفس ،  
لا يرتبط بالدين بأى سبب ، وينطبق عليه قول الحق : « يا أيها الذين  
آمنوا ! لم تقولون مالا تفعلون ، كبر مقتا عند الله أن تقولوا مالا  
تفعلون » . (١) ويكفى مقت الله لأولئك المرائين ، الذين بساؤكهم  
المتناقض يخرجون عن اطار الدين .

والفن أداة التعبير عن العقيدة فى أسمى مظاهرها ، حتى فى  
الأوقات التى كان ينحت الانسان فيها أصناما ليعبدها ، كان يحاول  
أن يضمناها خوفه ، وغموض الحياة بالنسبة اليه . ولما تطورت نظرتة ،  
وأمعن فكره ، جسدها بصورة مثالية ، فيها النسب ، والأبعاد ، التى  
يتصورها الذكاء البشرى ، فى أحسن حالاتها . ولما اقتنع الانسان بأن  
ضالته التى يبحث عنها هى الطبيعة ، صور أحداث الدين فى صور  
واقعية ، تحكى قصص المسيح ، ومعجزاته ، وما كان يهدى اليه .  
ولما كشفت أن حقيقة الحياة والوجود ليست فى الطبيعة الظاهرة ، بل  
فى تجريدها ، وأن الله لا إله الا هو ، الواحد الأحد الذى لا شبيهه  
له ، ظهر التعبير الفنى مجردا . وكان الفن الاسلامى انعكاسا تجريبيا  
واضحا لعقيدة الدين الاسلامى ، انعكاسا فى : الأرابسك ، والرسوم

---

(١) القرآن : سورة الصف ، آية ٢ ، ٣ .

الهندسية التى تكسو لجدران والمنابر ، والمصاحف ، وكل الفنون الفرعية الاسلامية .

وهكذا يظهر أن الدين والفن شقان مرتبطان ، حينما اتخذ الأول مساراً رددته الثانى ، وحينما تغير الأول انعكس صداه فى الثانى . وما الفنون التشكيلية فى القديم الا ترديدا للعقائد الدينية التى كانت تمارس فى أحقاب زمنية متوالية . ففى الفن المصرى القديم ، ظهرت أشكال للآلهة فى تماثيل ورسوم غائرة ، فوق الجدران ، وفى المعابد ، والمقابر ، وعلى صحائف من ورق البردى . صور الفنان المصرى القديم الآلهة بأسلوب رمزى ، جمع فيه رؤوس الطير ، أو الحيوان ، أو الزواحف ، فوق أجسام بشرية ، حتى الحشرات كالجعران ، انحنت كأشكال مقدسة . وسنجد فى الفن الاغريقى آلهة من نوع آخر ، آلهة على أشكال الادميين ، لكنها فى وضع مثالى ، يحمل الجمال الذهنى للنسب والأبعاد . فتجسيد « فينوس » آلهة الجمال على سبيل المثال — هو تعبير عن المرأة مكتملة الأنوثة ، فى ريعان شبابها ، غضة ، تحمل أفضل النسب الذهنية التى يتصورها الفرد لما يجب أن تكون عليه المرأة ، كآلهة للجمال . فى الحياة الواقعية قد تكون المرأة : طويلة أو قصيرة ، نحيلة ضامرة أو بدنية ممتلئة ، ضخمة الجثة ومترهلة ثقيلة الوزن أو صغيرة الحجم مشوقة القوام خفيفة الوزن — وهذه التنوعات تختلط فيها قيم الجمال ، والجمال يتوافر بنسب ضئيلة فى كل حالة ، قد يكون فى جزء أو أجزاء ، أكثر منه فى أجزاء أخرى ، لكن فى حالة « فينوس » الهة الجمال ، انها فوق كل هذه العوارض ، أنها تصحيح ذهنى لشكل المرأة ما يجب أن تكون عليه ، وكما يتصورها البشر مثالا يحتذى به . لذلك فهى تجميع من عديد من النساء ، يحمل أفضل خصائصهن مجتمعة ، هى توليفة جديدة للحس المتوافر بصور جزئية ، عند وفرة من النساء ،



فى امرأة واحدة ، هى الجمال المثالى كما يتصوره الانسان الاغريقى .

وحينما جاء عصر النهضة الايطالى ، كان الفن يصور أحداث الدين المسيحى وقصصه ، بصورة واقعية ، تتدثر بالملابس التى يرتديها الناس فى هذا العصر ، وتظهر فى الصور وجوه أشبه بتلك التى يقابلها الناس فى حياتهم كل يوم . لم يعد الفن يسجل شيئا ميتافيزيقيا كما فعل فى المصرى القديم ، ولا شيئا ذهنيا مثاليا كما حدث فى الفن الاغريقى ، وانما سجل شيئا واقعيا قريبا من الحياة ، وذلك كى يستوعب المصلون أحداثه ، ويعوا هديه بصورة ملموسة تغنيهم عن القراءة .

أما مع الدين الاسلامى ، فقد عكس الفن تجريدا هندسيا ، أو محررا من الطبيعة ، واسترسل الفن فى تكرارات لا نهائية تمثل استمرارية الحياة ، بتعاقب أحداثها ، وإيقاعاتها ، فلم تعد الطبيعة هدفا للتسجيل الحرفى ، أو استخراج الأشكال المثالية منها ، أو تصويرها فى تركيبات مخلقة رمزيا ميتافيزيقيا . فكل هذه المداخل لم تعد تتلاءم ورسالة الدين الاسلامى ومنهجه ، لذلك زادت أهمية الخط العربى باعتباره شيئا مجردا ، ونسقت عباراته بشتى أنواع الخطوط لكتابة آيات القرآن الكريم : فى المصاحف ، وعلى جدران المساجد والمنابر والقصور ، وأصبحت لغة التشكيل هى الخط والمساحات الهندسية : كالمربع ، والمخمس ، والمسدس ، والمربع ، والمثلث ، والمعين ، والدائرة ، والنجمة بأضلاعها المتعددة . وأسست لغة التشكيل على الرياضة ، كالمعادلات التى تشتمل على اضافات بالتضاعف ، والجمع ، والطرح ، لايجاد الايقاع ، والتماثل ، والاتزان ، وكلها من خصائص اللون ذاته . الوحدة هى النظام المصغر للمجموع ، والمجموع وفرة مترابطة الوحدات فى تماسك لا نهائى ، وحينما تظهر الدائرة فهى ليست مجرد شكل هندسى ،

وانما هى رمز للكون ذاته : للارض ، والأفق ، والقمر ، والشمس ، وكل شكل دائرى يراه الانسان ، من البرتقالة الى الرمانة الى صدر المرأة . وحين تلعب الأشكال الهندسية دورها وهى : تتداخل ، وتتكرر ، وتولد وحدات جديدة ، انما تمثل النظرة التجريدية فى تحويل الملموسات جميعها الى مجردات ، الى لغة النظام المؤسس عليها الكون ذاته ، كما يبدو من الشكل رقم (٦٤) .

وعندما جاء العصر الحديث ، بتكنولوجيته الرهيبة ، واختراعاته المتواصلة ، ومادياته المنافسة لكل روحانيات الأديان ، بدأت تظهر جوانب مغايرة لما أدرك فى العصور السابقة ، أهمها : انفصال الفن عن الدين ، حيث بدأ الفن يعتمد على ذاتيته ، وانشغل بنظرياته ومدارسه المختلفة ، فخرس الفن شيئا كانت قوة الايمان تمنحه اياه ، كما خسر الدين أيضا احدى وسائله التى يؤثر بها على الناس ، خسر الفن التشكيلي : فى العمارة ، والنقوش ، والنحت ، والتصوير ، والزخارف ، والموزايكو ، والفنون الفرعية . ولم تعد تظهر فى العصر الحديث عمارة لمسجد أو كنيسة ، بالضخامة والتميز اللذين سجلهما فن المعمار بتكامله فى العصور السابقة . فقد تركت العمارة الاسلامية مساجد شامخة ، وقصورا شاهقة ، من المحيط الى الخليج حتى جنوب آسيا ، كما ترك الدين المسيحى كنائس فى قلب المدن الرئيسية ، تمتد من دول أوروبا حتى الأمريكتين . وبظهور الشيوعية ، وموجات الالحاد ، برزت أيضا نزعات انحلالية يقودها الهيمنز ، والخنافس ، ومذاهب العراة ، ودعاة الجنس ، وعصابات الغدر والتشكيل التى نسمع عنها بين حين وآخر ، كانت آخرها « الأيلولة الحمراء » التى اغتالت « ألدو مورو » رئيس وزراء ايطاليا السابق ، مما يوضح الى أى حد ابتعد الانسان عن قيمة الروحية ، والدينية ، والأخلاقية .

وأول رد فعل مضاد لقيم التراث الدينية والكلاسيكية المنعكسة

فى الفن التشكىلى ، اتضح فى نزعة « الدادا » التى ظهرت فى أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى ، وقد نادت بتحطيم كل القيم المتعارف عليها ، والسخرية من بعض المثل التى كشفها الانسان عبر العصور . صور «دوشامب» شاربه فوق نسخة من صورة « الموفاليزا » كما وضع « بيكاييا » لعبة تمثل قردا ، فى اطار ، وأطلق عليها اسم « صورة سيزان » ، وكانت هذه بمثابة سخرية رمزية من بعض القيم الكلاسيكية التى قدسها الانسان عبر العصور . ومع نزعة الدادا التى اهتمت طويلا ، ظهرت نزعات أخرى تدعو للبداية وهجر المدنية .

أليس انسان القرن العشرين فى حيرة ، حين باع نفسه لماديات الحياة وانحرف نحو أهوائه وغرائزه ، يحققها على حساب القيم الرفيعة التى حاولت الأديان متعاقبة أن ترسى قواعدها ، ليتناسك المجتمع ويحس بضعفه انزاء خالقه ؟ أليس انسان القرن العشرين فى حاجة الى إعادة روحانياته ، بقوة جديدة منافسة للإلحاد ، والشبيوعية ، والفوضوية ، ونظم الفتك والغدر واهدار الدم ، والميوعة البدائية ؟ أليس انسان القرن العشرين فى حاجة الى قوة روحانية يجاها بها التسيب فى أمور الدنيا : من استغلال ، ورشوة ، وفساد ، ونميمة ، وظلم للابرياء على حساب المحاسيب والمقربين الى السلطان ؟ أليس الانسان بدون القيم الدينية ، انسان ضائع ، تختلط عليه أمور نفسه وأمور دنياه ، وبالتالي ينتج فنا يعكس هذا الانحلال ، لا يعدو أن يكون زخرفة سطحية ، بعيدة عن كل القيم التى عكسها الفن فى قمته عبر عصور شامخة من التاريخ ، حينما كان الدين سنده الحقيقى ؟

تأمل على سبيل المثال ، المشكاة الاسلامية الموضحة فى شكل رقم (٦٥) ، وهى من القرن الخامس عشر ، ثم قارنها بالصورة شكل رقم (٦٦) التى أنتجها الفنان المعاصر « جيمس روزفكويست » ،

وعنوانها : « مارلين منرو <sup>(١)</sup> » أنتجها عام ١٩٦٢ ، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك - لتدرك التغير الذى حدث فى اتجاه الفن ، من الالتزام بالقلب الدينى النمطى العام ، الى الاهتمام بالزعات الفردية التى صورت فاتنة الاغراء ، ونجمة الشاشة « مارلين منرو » ، فى صورة مكونة من عدة خيالات يغطى بعضها البعض ، وتكتسى بحروف من اسمها مستمدة من اعلانات السينما ، ومعروف أن مارلين ماتت منتحرة . أى العاملين الفنيين يا ترى له سطورة على الحبس الانسانى - الأول الذى لعب الدين دوره ، بقيمه الروحية - فى بعث كيانه ، أم الثانى المرتبط بمباهج الحياة : بتلاؤ اعلاناتها ، وصحبها ، ووجه احدى مشلاتها ؟ ان هذا فن ، وذاك فن ، الأول ارتبط بدعاة الدين ، والثانى انفصل عنه - فأيهما الأعمق والأدوم تأثيرا ؟ أليس اصدار الحكم يتطلب نوعا من الروحانية لتفضيل بين المسارين ؟ وهل نكون قد جاوزنا الحق لو قلنا : ان الفن بدون عقيدة تحركة ، ينتهى الى مستويات ضحلة ، ليست لها صفة الدوام أو الخلود ؟ من السهل دائما الهدم ، لكن ما أصعب البناء ، أو من اليسير على المرء أن يشور على قيم استغرقت قرونا لتستقر فى عمق الانسان ، ولكن ما أصعب الطريق الوعر المحفوف بالأشواك ، الذى لا بد من اجتيازه لايجاد القيم البديلة ، واذا اجتاز الانسان الطريق ، يظل السؤال مطروحا : هل هناك ضمان أن تكون القيم البديلة أرقى من تلك التى ثار عليها ؟



## ٤ - الفن والعلم

الفن والعلم مرتبطان ، أحدهما يؤثر في الآخر ويتأثر به ، وليس من اليسير فصلهما عن بعض ، ومحاولة التحدث عن كل منهما على أنه يخلو من الثاني ، إنما تفتت طبيعة العملية الإبداعية عند الإنسان ، ونصفها وصفا ناقصا إذا ما اقتصرنا على جانب دون غيره . ولو شئنا تعريف كل من الفن ، والعلم ، لأمكن أن يتضح من التعريفين : أين يلتقيان ، ومتى يفترقان .

فالفن ببساطة يمكن تعريفه على أنه تعبير عن انفعال في قالب ما ، قد يكون : الشكل ، أو اللفظ ، أو الحركة ، أو اللون ، أو الكتلة ، أو الصوت .. ، لكن كل هذه ، قنويات يخرج من خلالها التعبير ويتدفق ، محملا بشخصية الفنان ، وبالتجربة المميزة التي حركته ، وأصبحت قادرة من خلال الفن ، على تحريك غيره من البشر ، دون التقيد بزمان ، أو مكان .

والعلم يمكن تعريفه على أنه محاولة لتفسير الظواهر التي تثير الإنسان وكشف قوانينها ، بترجمة عقلانية للعلاقات التي تقوم عليها الأشياء المختبرة ، وتحديدتها كما وكيف ، حتى تصبح قادرة بصورة موضوعية على خدمة الإنسان ، كما تخضع للتداول بين سائر البشر . بعبارة أصح ، العلم هو سجل الأساليب التكنولوجية التي يسيطر بها الإنسان على البيئة ، ويطوعها لإرادته ولخدمة أهدافه في الحياة ، والتقدم . ويرى بعض المفكرين أن العلم هو طريقة للاتفاق على أمر من الأمور التي يختلف فيها الناس ، أو هو إزالة الشك باليقين ، والتردد بالتثبت ، والظن بالبرهان ، والظلمات بالنور . هو حسم الجدل بالدليل ، والخوف بالاطمئنان ، وربط الأسباب بالنتائج ، والتعصب بالحياد الموضوعي . وقد روى عن « علي » كرم الله



وجهه - قوله : « قطع العلم عذر المتعللين » (١) .

أين هي اذا تقطع الالتقاء ، والافتراق ، بين الفن والعلم ، من خلال هذين التعريفين ؟ ان كليهما يبدأ بمثير يحرك الفنان ، أو العالم ، الذى يخوض تجربته المميزة وينتهى بالنتائج النهائية . فكلاهما يمر فى عملية ابداعية قوامها خبرة انسانية بكامل أبعادها ، تبدأ باثارة وانفعال يحفز على الاهتمام وتجشم الصعاب ، حتى ينتهى الأمر بتعبير أو تفسير لهذه الاثارة .

فالزهرة حقيقة ظاهرة يلاحظها كل انسان . وبالنسبة للفنان التشكيلي قد تكون مثيرا من ناحية : الشكل ، أو اللون ، أو الملمس ، أو الحجم ، وعلى قدر الاثارة ونوعيتها ، يتدفق العمل الفنى الذى يحمل نبض الفنان ويبرز أهم الخصائص التى أثارتها ، فعبير عنها : بصريا ، أو رمزيا ، أو تجريديا . ولو كان هذا الفنان شاعرا أو أدبيا ، لكانت الزهرة ملهما لخيال ، أو حلم ، أو حب ، كانت مدخلا لمعاني ومشاعر انسانية ، تربط جمال الطبيعة بالراحة النفسية ، وذلك حين يتغزل الشاعر فى محبوبته ويستلهم من الزهرة شباها لها : فى رقتها ووداعتها ، وزهوها ، وعطرها ، ورقيقها . وقد يستخدم الزهرة رمزا يشير الى الذبول الذى يحس به فى علاقة حبه . فلقند أنشد « فريد الأطرش » ذات يوم شعرا ، استخدم فيه الشاعر الزهرة رمزا للمرأة ، والزهرة تزهو وتذبل ، كذلك كافت المرأة التى أحس بمأساتها ، كانت يانعة فى خياله ، محببة لفؤاده ، ثم انطفأت بفعل قسوة الحياة ومات سحرها :

---

(١) الامام على ، نهج البلاغة ، ( شرح محمد عبده ) القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، غير مؤرخ ، ص ٢٢٢ .

يا زهرة في خيالى  
رعيتهما في فؤادى  
جنت عليها الليالى  
وأذبلتها الأيادى  
وشاغلتهما العيون  
فمات سحر الجفون

وفى كل منهج : للمصور ، أو النحات ، أو الشاعر ، أو الأديب ،  
أو الرائي ، يبدو نوع من الاثارة هو الملهم للتعبير عن شيء كان فى  
نفس الفنان يعيشه ، ويعانيه ، ويعبر عنه .

أما العالم ، فحينما يستثار بالزهرة ، انما يمر فى مراحل فكرية :  
فهو يلاحظ ، ويحدد ، ويشرح ، ويحصى ، ويجرب ، ويستنتج ،  
ويعمم ، ويسمى ، ويصنف ، ويفسر ، ويؤول : قد يستخدم طريقة  
الاستقراء ، حيث يستنتج من مجمل الظواهر المتشابهة ، الخاضعة  
المشتركة ويعممها ، أو يستخدم طريقة القياس ، حيث يطبق المعرفة  
المسبقة ، والقوانين المعروفة ، فى تكشف الظواهر المماثلة ، وهو فى  
كلتا الحالتين يعمم ، ومدخله فى ايجاز ، الملاحظة والتعليم . فمثلا  
هذه الزهرة المستديرة الصفراء عند عالم النبات ، هى زهرة « عباد  
الشمس » ، ويمكن عد سبلاتها وبتلاتها ، ومعرفة بذرتها والدورة  
التى يتم من خلالها غرس البذرة ، فتتحول تدريجيا خلال عملية  
الانبات الى جذور تمتد الى الأرض ، وساق يرتفع نحو السماء حيث  
الهواء والشمس . كما أن التربة لا بد لها من خصائص تيسر الانبات ،  
فالبذرة لو وضعت فى الرمل ما أنبتت . والزهرة تفتح مرة واحدة ،  
فهى برعم لونه مخضر ، يستحيل الى صفار كلما اقترب من  
النضج والتفتح . لكن كيف يتم للعالم الوصول الى هذه الحقائق  
بالأسلوب العلمى ؟ بالملاحظة ، والمقارنة ، وإدراك المشترك واسقاط

المختلف ، ثم التعميم . فالملاحظة والتعميم هما منهج العالم ، لكن لماذا لا يكونا منهج الفنان ؟

الحقيقة أن الفنان يلاحظ أيضا ويعمم ، شأنه شأن العالم ، لكن كلا منهما يختلف عن الآخر : في نوع الملاحظة ، ومجال التعميم ومظهره . عندما لاحظ « نيوتن » أن التفاحة سقطت من فوق الشجرة الى أسفل ، لاحظها كظاهرة وانتهى منها الى تعميم بأن كل الأجسام غير المعلقة تهوى الى الأرض ، فأى شيء غير معلق لابد أن يسقط الى الأرض وينتهى اليها بفعل جاذبيتها . وهذا التعميم ليس مطلقا ، فهو محاط بنسبية الظروف الأرضية ، ويتأكد ذلك حين نتذكر حالة رواد الفضاء الذين ينعدم وزنهم عند بعدهم عن مجال الجاذبية الأرضية ، ويسبحون في الهواء . لذلك فالتعميم السابق لا يسرى عليهم ، وهو ينطبق فقط في ظروف الجاذبية الأرضية ، وحين لا توجد عوامل مقاومة مضادة للقاعدة الطبيعية ، كما هو الحال في : الطيارات ، والبالونات ، والطيور ، والفراش ، فهي جميعا لا تسقط الى الأرض بسبب عوامل خاصة تقاوم الجاذبية ، ومع ذلك - حين تفقد هذه العوامل : كأن يصاب موتور الطائرة بعطب ، أو يقذف الطير بطلق نارى ، أو يشق البالون ، فإن مآل هذه الأشياء الى الأرض وينطبق عليهما التعميم المذكور . والتعميم هنا معناه قاعدة أو قانون علمى ينطبق في كل مكان أو زمان : فى الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، فى إطار موحد من الظروف الى أن يكتشف قانون أصح منه ، يزيد الانسان دقة في فهم الكون المحيط ، وفى هذه الحالة يلغى القانون السابق .

تعال أنظر الى هذا الفنان التشكيلي وهو يلاحظ كل شيء : الأرض ، والسماء ، والبحار ، وشتى المخلوقات ، يلاحظ أنظمتها الجمالية ويستخرج من أوضاعها الجزئية بعض القيم العامة التى تعبر

عن الجمال . فهو يعمم بقدر ما يجرد ، ويدمج ويجمع المتوافقات والمتبانات ويضبط الحركة ايقاعيا ، حتى يلوح النظام وراء كل الأشياء التي استعان بها في عمله الفني ، ونصبح قادرين بفضلها على رؤية هذا النظام الذي كشفه في تصميماته البصرية . نرى الدنيا من خلال أعين الفنانين الذين عبروا عنها عبر العصور ، تعبيرا نظاميا ايقاعيا ، فكشفوا شيئا من لحنها ، وسخرها ، وجبروتها ، وشاعريتها . نراها من أعين « ميكل انجلو » مليئة بالحركة وقوة العضلات ، ومن أعين « چياكومتي » ، شاعرية ميتافيزيقية ، ومن أعين « هنري مور » ، كتلا ملساء : ايقاعية ، مناسبة ، رمزية وتجريبية ، اجمالية لا تفصيلية . ونراها من أعين الفنان المسلم ، هندسية ، ايقاعية ، تجريدية لا نهائية .

والحقيقة الجمالية غنية ، لا يكفي فنان واحد - مهما أوتي من عبقرية ، أن يترجمها بكمالها ، فبهما أجاد فهو يعبر عن جانب منها ، وعلى أجيال من بعده أن تسهم بنصيبها في الكشف عن الجوانب الأخرى . ومن خلال منجزات الفنانين في مجموعهم ، يتكون التراث الذي هو حصيلة انسانية كبيرة ، تيسر للانسان الحديث تنظيم رؤيته الجمالية ، في ضوء كل التجارب الفنية السابقة ، والتي نجح الفنانون في تسجيلها عبر العصور . لكن شخصية كل فنان مرتبطة بما أضافه ، فهل الأمر كذلك في حالة العالم ؟

لا ريب أن العالم يكشف قوافين تعرف باسمه . والعلماء كعرق الأكروبات ، كل منهم يصعد على كتف الآخر ، وعلى ما حققه من كشوف قباه . ومجموع القوافين التي يكشفها العلماء ، تنظم التعامل الموضوعي مع البيئة بطريقة أكثر ذكاء ، لكن كل قانون علمي - رغم انتسابه الى مكتشفه ، يصبح ملكا للانسانية جمعاء الى درجة نسيان مكتشفه الأصلي ، ويتداوله سائر البشر ، بصرف النظر عن جنسية مكتشفه ، أو دينه ، أو لغته ، أو لونه ، أو عصره .



كان الناس قبل « اديسون » يستخدمون المشاعل الزيتية والشموع في الاضاءة ، والغاز والفحم و الخشب وقودا للطهى ، لكن كشف الكهرباء سر امكانيات أكبر : أنار الليل ، وسير قطارات الاتفاق ، وخرق العريبات ، وطهى الطعام ، وأدفا وبرد ، وكوى ، ورفع وأخفض . ولم يقتصر تداول الكهرباء على دولة دون أخرى ، أو على قارة دون غيرها ، فقد عم العالم من مشرقه الى مغربه ، ومن شماله الى جنوبه .. لذلك فان اختراع الكهرباء أصبح ملكا للانسانية ، لا يعرف أى تعصب نحو فئة دون أخرى ، وهو اختراع أسهم فى شكل المدقية الحديثة .

وكل الاختراعات التى ساعدت الانسان فى مواجهة أعدائه فى الطبيعة ، مثل = مقاومة الأوبئة والتحصين ضد العدوى ، وتحويل مجرى السيول والفيضانات والشلالات المكتسحة الى شىء فى صالح الانسان ، وإبادة ديدان المحاصيل ومقاومة الجراد ، والخوض فى أعماق الأرض والمحيطات بحثا عن الآبار ومنابع البترول مما ينفع الانسان ، وغزو الفضاء حتى الوصول الى سطح القمر كشفا للكون المحيط - كل ذلك يسره العلم الذى ما أوتينا منه الا قليلا . وطالما كان فى الانسان نبض يذكر ، فسيظل يلاحظ ويعمم ويكشف القوانين ، ويتغلب على كثير من نقط الضعف التى تواجهه : فى المرض ، والتغذية ، والمأوى ، والتعليم . وما يهمنا فى هذا المجال ، هو الاعتراف بأن الفن والعلم يكمل أحدهما الآخر ، وهما كالزورق والمجداف ، لا الزورق يستطيع السير بدون مجداف ، ولا المجداف يستطيع القيام بوظيفته بدون زورق .

اختراع الكاميرا علم ، لكن استخدامها فى تسجيل الصورة فن . كشف جهاز التليفزيون علم ، لكن فى برامجه فن . ابتكار القلم علم ، لكن الكتابة التى يستغل فيها فن . يلاحظ أن العلم والفن



بتعم أحدهما الآخر . ففي هذا العصر الذى فتت الأشياء وشرحها  
لِلدراسة العلمية ، خرجت معه مدارس فنية متعددة ، فتت الحقيقة  
البصرية ، فتغير تبعاً لها شكل الفن ذاته مع تغيير المنهج العلمى  
السائد = كالتكيفية ، واللاموضوعية ، والسيريالية ، والتجريدية ،  
حتى التأثيرية كانت تتاج كشف فى الضوء على يد « نيوتن » ، تأثر  
به سائر الفنانين فى هذه الفترة . هناك فارق بين الكتابة بالقلم  
البسط ، والكتابة التى يسرتها المطبعة ، فقد ترتب على الكشف  
العلمى للمطبعة تطوير فى فن الكتابة ذاته ، حيث أن المطبوع يمكن  
طويلاً ويتداوله الملايين من البشر ، مختلفى المشارب والجنسيات  
والعقائد . ولهذا تأتى الكتابة المنشورة بأسلوب المطبعة ، مخالفة  
للدواوين القديمة والأشعار التى كان همها السجع والقافية ، ولم يكن  
يحسب للوقت حساب . بينما اختراع السينما الصامتة ، أوجد لونا  
من الأدب يعتمد على القصص الحركية ، بالأسود والأبيض . ثم تطور  
الأدب المرتبط بالتأليف للسينما الصامتة ، مع تطورها حينما نطقت  
ولونت ، واتسعت وجسدت .

ولماذا نذهب بعيداً ؟ تأمل رأس العجل المحفورة فى الشكل  
الموضح رقم (٦٧) ، وهى من العهد البطليموسى (٣٣٠ - ٣٣٢ ق.م) -  
أهى فن أم علم ، أو فن وعلم ممتازان ؟ اذا أخذنا بتعريف العلم بأنه  
ملاحظة وتعميم ، لوجدنا أن الملاحظة متوافرة فى تتبع شكل رأس  
الحيوان بتفاصيلها : العين ، والأنف ، والفم ، والقرن الملتوى ،  
والصدغ . ان الناظر اليه ، لا يخطؤه فيتصوره رأس لبؤة أو زرافة ،  
وانما يدرك من خلاله مباشرة أنه رأس كبش ، باعتبارها مميزة عن  
سائر رؤوس الحيوانات الأخرى ، وهذا تعميم أيضاً ، الله استخراج  
لهذا التمييز ، فى قالب يمكن بيسر التعرف عليه من عديد من رؤوس  
الحيوانات التى تنتمى الى فصائل أخرى . فالمعرفة بالمتضمنة هنا ،

هى التى أوحى بأن هذه رأس كبش ، وليست رأساً لليؤة أو خنزير ، لكنها صيغت فنياً فى نفس الوقت ، أى أن هناك علاقات تشكيلية قائمة بين شتى التفاصيل المذكورة ، ككتل وفرانجات تجمعها نسب مريحة ، وملامس منظمة التميز ومميزة ، أضفت جمالا خاصا حين أدركت هذه الرأس .

وقد يلاحظ المرء مدى الدقة المتناهية فى وصف كل جزء من هذه الرأس وصفا محملا بالمعنى ، ويتبين له بوضوح أن الذى صاغ : لاحظ ، ودقق ، وعبر . فرأس هذا الكبش توضح أنه يضغط على أسنانه ، فيغوص صدغه الى الداخل ، وهذه الحركة تؤثر على الخط الفائر المجاور للعين . بينما يظهر القرن الملتوى دائري على شكل قوس ، بذل الفنان جهدا لابرار ايقاعه ، وملامساته المتكررة على اتساع فى البداية ، تتدرج الى ضيق نحو النهاية . فالفن هنا قالب تضمن علما مبنيا على الملاحظة . والقطعة الفنية توازج بين الفن والعلم المنطوى تحتها ، هذا : فى مظهرها كنتيجة عامة ، وفى مخبرها من ناحية تكنولوجية الأداء ، وهذا علم من نوع آخر بطبيعة الخاصة ، والأدوات الدقيقة التى استخدمت فى تشكيلها وصياغتها على النحو الذى برزت به ، والذى جعلها باقية حتى الآن منذ أكثر من ألفى عام ، لكنه علم موجه للبناء الفنى ، وإكمال له لا ينفصل عنه .

والعلم حياذى ، حينما يكتشف لا يرتبط بخير أو شر ، لذلك لا بد له من أخلاقيات مصاحبة حتى لا يستغل للخراب والدمار ، وإنما لصالح المدنية والعمار . بينما فى حالة الفن ، فتلك الأخلاقيات تكون عادة متضمنة فى القيم الأساىية ذاتها ، التى يحملها الفن عبر العصور . وكلما توازج العلم والفن ، كلما كان العلم أكثر انساىية ، والفن أكثر موضوعية ، والتقى الاثنان لخير البشر وسعادتهم ، ومتعتهم فى الحياة .

## ٤١ - الفن والأدب

الفن التشكيلي يرتبط بالأدب ، وكلاهما يقوم على أسس مشتركة ..  
فما هي تلك الأسس ؟ وهل يمكن أن يكون الفنان التشكيلي أديبا ،  
والأديب فنانا تشكيليا ؟

لغة الفن التشكيلي هي : الألوان ، والمساحات ، والكتل ،  
والخطوط ، وتركيبها بعضها مع بعض لابتداع وحدة متميزة . بينما  
لغة الأدب هي . الألفاظ ، والجمل ومعانيها . وارتباط الكلمات بعضها  
ببعض لتشكل صورا تخيلية ، ومواقف مثيرة للمعاطف . وسواء  
أكان الأدب شعرا أو نثرا ، قصة قصيرة أو رواية ، فإن حصيلته تقال  
المشاعر الى القارئ الذي يتفاعل معها .

أما الفنان التشكيلي ، فيصل الى التأثير في المشاعر من خلال :  
اللوحة ، والتمثال ، وقطعة الخزف ، وغير ذلك من الفنون الفرعية .  
والفنان التشكيلي يتأثر بالأدب ، كما يؤثر بدوره في الأدب . فلو  
تصورنا على سبيل المثال - المدرسة السريالية ، لوجدنا أن من أوائل  
الرواد الذين أثروا فيها من زاوية الأدب ، الشاعر «أندريه بریتون» ،  
فقد كان لتصريحاته ، ومقالاته ، وشعره ، أثر كبير في الهام الفنانين  
التشكيليين السرياليين ، ونزوعهم الى التحرر من الواقع البصري ،  
والالتجاء الى الخيال ، ومحاولة تصوير خفايا اللاشعور ، بأساليب  
تشكيلية لها جذورها ، بالمقارنة الى الأساليب التي كانت شائعة عن الفن  
التشكيلي حينذاك ، وأمكن أن تكون الصورة الفنية مكونة من عدة  
مناظر في وقت واحد ، وترتبط فيه بمنطق متعدد الجوانب ولا تخضع  
لرؤية واحدة أو مسرح واحد . وبرزت «الرمزية» لتفصح عن  
مكونات اللاشعور ، وبخاصة تلك التي تعانى من الكبت ومن ضغوط  
المجتمع الخارجية ، ولا تعطى متنفسا للتعبير عن ذاتها في الحياة  
الواقعية .

انطلق عدد من الفنانين التشكيليين من زعماء هذه الحركة ، ومنهم :  
« سلفادور دالى » ، « وماكس أرنست » « وبافل تشليتشيف » ،  
« ومان راي » — يطلقون العنان لأحلامهم وأحلام يقظتهم ، ويكشفون  
عن خباياها الرمزية في صورهم التشكيلية ذات الطابع الرومانسى ، وإذا  
بها تجيء محملة برموز غاية في الغرابة : امرأة نصفها يشتعل بالنار ،  
شجرة فروعها على شكل النصف العلوى للمرأة ، جسم آدمى ينصهر ،  
أعين تظهر من خلال عجائن مائعة وأحجار ، تبين أن الصامت يتكلم ،  
والجامد يخلق وتدب فيه الحياة • وللرموز وأسلوب تجميعها داخل  
اللوحة السريالية منطق أدبى ، أحيانا له صفة ذاتية وارتباطات  
شخصية ، وأحيانا أخرى ترتبط الرمزية بمشاع عام يحرك الناس للفكرة  
لما بها من خيال ، شأنها شأن القصص الأدبية الخرافية والأساطير •

والصورة الفنية في نظر السريالى ، لا تقاس فى ابداعها بالصورة  
بمعناها الكلاسيكى ، التى لها طول ، وعرض ، وعمق ، ومنظر واحد  
له مسرحه ، فالصورة السريالية مركبة ، عبارة عن عدة صور مجمعة  
فى صورة واحدة ، والأحداث فيها لا يجمعها منطق واحد ، وقد تغلب  
عليها الخرافة ويعممها السرحان وتراعى الخواطر ، أكثر مما يغشاها من  
من تركيز ، لذلك فهى تبدو كالحلم ، أو كحلم اليقظة الذى يأخذ  
الغارق فيه الى آفاق غير متوقعة ، وينقله من عالم الى آخر ومن مجال الى  
غيره ، دون تمهيد أو تحذير • لذلك فالتعبير تلقائى ، متدفق ، يعبر  
عن اللاشعور الشخصى بكل مضامينه لا يأبه بالواقع ، فالواقع فى  
نظره لا يمثل سوى خمس الحقيقة ، أما الأربعة الاخماس فهى تستتر  
فى اللاشعور • ويحاول المجتمع بقوانينه ، وتقاليده ، وعاداته ،  
وأنظمته ، أن يحبسها فى سياج ولا يسمح لها بالبروز ، فنتجحين الفرص فى  
غفلة الرقيب لتتطابق غير عابئة به ، تخلع عن نفسها زى الوقار ومظاهر  
التصنع والتكلف والاختلاق ، لتبدو سافرة ، بفطرتها ، وغشوميتها ،



وتدققها ، فاذا بها الحقيقة الواقعة التى تصدم العين وتنهبها الى ذلك  
الشعور الكامن المستور ، الذى تئن منه النفس البشرية .

أنظر مثلا الى مغزى المظلة ( الشمسية ) : ما هى ؟ وما كنهها فى  
الحياة الواقعية ؟ انها ذلك الجسم الذى يضعه الانسان فوق رأسه  
ليستظل به ، يحميه من لهب الشمس ، وغزارة المطر ، لكنها فى صورة  
سريالية تتحول الى رمز ، رمز « الحماية » . واذا صورت تلك المظلة  
بجوار جثة لقتيل وبجانبا حمامة ، لازداد المعنى الكلى الرمزى وضوحا  
اذا قرئت المعانى المحتملة مجتمعة ، ويمكن أن يكون هذا المعنى : حماية  
فى سبيل السلام من الغدر ، على اعتبار أن الجثة رمز للغدر ، والحمامة  
رمز للسلام .

والصورة رقم (٦٨) ، للفنان السريالى المعاصر سلفادور دالى ،  
وعنوانها : « تحذير الحرب الأهلية » - قام بتصويرها عام ١٩٠٤ ، وهى  
من مقتنيات متحف الفن الحديث بفلادلفيا بأمريكا . والصورة بواقعيته  
الرمزية الجديدة ، تصور أشلاء الجسم البشرى بأذرع ممتدة ، وأياد  
متوترة ، تقبض بعصية على الجسم ، والرأس تئن وتصرخ ، وجسد  
الانسان قد انصهر فى كل هذه الأشلاء ، ووضع أشبه ما يكون  
بالنصب الذى يفزع بنى الانسان ، بباقي عضلاته المتأزمة ، وأصابه  
الملتوية ، وأشلائه المتوترة ، محذرا سائر البشر من الآثار المدمرة  
نتيجة ويلات الحرب الأهلية ، بينما الأرض هى ساحة الله الممتدة ،  
والسمااء بسحبها المتراكمة هى البشير لاستمرار الحياة وجمالها ، وهى  
أرفع من حق الانسان واتجاهاته التخريبية المدمرة .

والصورة من نسج الخيال ، وهى واقعية بالقياس الى بعدها  
الثالث ، ومحاكاتها الدقيقة لمظهر الأشياء فى الطبيعة ، لكنها فى نفس  
الوقت روماتيكية لمبالغتها الشديدة فى الانفعال وتأثيره التعبيري على



موضوع الفنان ، وقوة رمزيته ، ان هذه الصورة السريالية تعتبر تعبيراً من نوع جديد ، فيه الخيال الذي عبر عما يستقر في لاشعور الفنان وفي أحلام يقظته ، لكنه بدوره انتقل اليها فأصبحنا نحلم بما يحلم ، ونخشى ما يخشاه ، ونحذر من هول ما ينبهنا به ، أى أن مشاعر الفنان انتقلت اليها من خلال عمله الفني ، بكل معانيها .

والسؤال الآن : ما تأثير الأدب في مثل هذه الصورة ، وما مدى تأثير الأدب بها ؟

انها في الواقع صورة أدبية مجسمة ، فكل الأوصاف التي تغنى بها شاعر من هول الحرب وآثارها ، وكل المعاني التي يحاول القصاص أن يبرزها ليحذر الناس من أثر الدمار الذي تجلبه ويلات الحروب - إنما جسده الفنان التشكيلي بطريقته الرمزية الابداعية ، التي تدفع الرائي الى تأمل عجائب الأشكال التي ولدتها آثار الحروب ، من أشلاء آدمية تنبئ عن قسوة الانسان ضد أخيه الانسان . وحينما قال الشاعر :

إذا استل مناسيد غرب سيفه      تفزعت الأفلاك والتفت الدهر

أعطى صورة لهول استلال السيف وسحبه من غمده . والسيف لا يستل الا في الحرب ، والحرب هنا تدعو للقلق ، والاشفاق ، لدرجة تتخطى الحدود الانسانية ، الى الكواكب التي تفزع ، والى الدهر الذي يلتفت هولاً وفزعاً لهذا الحدث الذي يرج الدنيا بأسرها .

فالصورة في بيت الشعر من الناحية الأدبية ، تحوى وصفارمزيالهول الفزع المترتب على اشارة البدء بالمعركة ، وهى استلال السيف . وبيت الشعر فيه من المعنى ، والمبالغة ، والتحريف ، ما اتجه اليه الرسم السريالى ، من صهر الجسم وتفتيته ، ووضعه في حالة تدر الألم وتبعث

على الرهبة والوجل ، وتنشد الحذر . ان الفن التشكيلي قد يتحول الى شعر ، والشعر الى صورة تشكيلية ، كلاهما يقترب من الآخر في رسالته التي يؤثر بها على مشاعر الناس ، ويستثير وجدانهم ، عن طريق المواءمة بين البصرى والمعنوى ، والمعنوى والبصرى .

## ٤٢ - الفن والفلسفة

الفن والفلسفة مرتبطان ، فالفلسفة وجهة نظر ، والفن كذلك ، كلاهما يترجم الكون المحيط بمنطق التأمل ، الباحث عن الحقيقة .  
والإنسان : فنان ، أو متفلسف ، دائما في شرود ، لأن الحقيقة التي يبحث عنها ليست قريبة المنال ، فقد يكشف جانبا ولا يلبث أن يخطئه ليكشف آخر أعظم منه ، وهو في بنائه وتحطيمه وإعادة بنائه ، انما يصور حيرة الإنسان ازاء الكون الغامض الذي وجد فيه .

ان أية قطعة فنية من انتاج فنان مرموق ، انما هي تعبير عن شخصيته وعن فكره ، ووجداته ، وفلسفته ، ازاء الكون ، لكنه قل أن يتكلم عن هذه الفلسفة ، ان العمل الفني ذاته هو الذي يشع هذه الفلسفة .  
لذلك فانه يمكن بيسر تبويب القطع الفنية حسب المدارس الفكرية الفلسفية التي تنتمي اليها كل قطعة ، مثل : الفلسفة المثالية ، والواقعية ، والطبيعية ، والسيريالية ، والتجريدية ، والتكعيبية ، والتأثيرية ، والتعبيرية ، والرومانتيكية ، وكل منها له معناه ، ومفاهيمه ، وتعريفاته ، وأسسها .

وبدون الخوض في تفاصيل كثيرة ، فان الفلسفة وهي حب الحكمة واحكام المنطق ، تنفرع الى مدارس ومعسكرات منذ « أفلاطون » حتى وقتنا هذا . نسمع عن : المثالي ، والواقعي ، والطبيعي ، والبرجمسي ، والوجودي ، والماركسي ... الخ ، أسماء رنانة تقفز الى الذهن عند كل مفكر حينما يستدعي بخاطره أسماء بعض الفلاسفة ، مثل : « أفلاطون » ، « وتوماس ألكوين » ، « وديكارت » ، « وشوبنهاور » ، « وروسو » ، « وهيجل » ، « وسارتر » ، « وچون ديوى » ، « وساتيانا » ، « وهويتهد » ، « وبرتراند راسل » ، وغيرهم .

وبدون الافاضة في مناقشة ما يوجه اليه كل منهم ، يمكن القول بعامه أن لكل فيلسوف منهجه الفكري في التبصير بالعلاقات المختلفة التي يقوم عليها الكون . انه يوجه خلال تعميمات الى حكمة الوجود التي تربط الانسان بالخالق وبالخلق . وحينما يتألق الفيلسوف يصبح حريصا على أن يرى فلسفته مطبقة في كل ميدان ، لاسيما في الفن ، وفي هذه الحالة يعتبر الفن مدخلا لتصوير الفلسفة ، أو تجسيدها لها . ان الفلسفة كى ترى وتحقق ، تحتاج أن تلبس أثوايا من الفن ، وحينئذ تلتقى الفلسفة بالفن ، كما يلتقى الفن بالفلسفة ، ويصعب فصلهما .

عندما كتب أفلاطون ( ٤٢٧ - ٣٤٠ ق م ) جمهوريته المشهورة ، عرج على الفن والفنانين ، ورأى أن أسس الفن من توافق وإيقاع هي أسس الكون كله ، وأوصى بأن يربى الناشئة في بيئة من صنع الفنانين الموهوبين ، لينشئوا تنشئة صحيحة منذ سنواتهم الأولى ، وسط مناظر وأنعام جميلة ، ويستقبلوا الحسن من كل شيء ، وبالتالي سيفيض الجمال على أعينهم وآذانهم من سيل الأعمال الصافية ، كالهواء العليل المنعش للصحة الذي يهب من مورد نقي ، فيجذب أرواحهم دون أن يشعروا ، ويدفعها نحو التشبه بالجمال الذي أتجه العقل ، ويحببهم فيه (١) .

أفلاطون يرى من خلال فلسفته ، أن الناشء الصالح هو الذى يترعرع في جو الفن لينمو حسه وإدراكه ، ويستجيب لكل شيء جميل بعقلية ناقدة مرهفة . واذا كان أفلاطون قد أدرك ذلك منذ أربع وعشرين قرنا ، فان الفلاسفة منذ ذلك الحين أوجدوا العلاقة بين الفن ، والحياة ، والفلسفة ، والأدب ، وسائر أنواع النشاط الانساني .

---

(١) محمود البسيونى ، اسس التربية الفنية ( ط ٤ ) القاهرة : دار المعارف بمصر ١٩٧٦ . ص ١٥٦ .

وهذا هو « جون ديوى » فى القرن العشرين يكتب عن « الخبرة » ، ويتبناها فلسفة له ويطبقها فى شتى الميادين ، ومن بينها ميدان الفن ، حتى ألف كتابه المشهور : « الفن خبرة » ، وما قاله عن : التفكير العلمى ، والتعلم بالخبرة ، والنمو ، والديمقراطية ، والابداع ، والتطور ، يجد له صدى واضحاً فى الفن . والفن ليس قاصراً على التشكيل وحده ، بل كل ما هو تعبير يقع تحت نطاق الفن : كالأدب ، والشعر ، والقصة ، والفن التشكيلى بفروعه : التصوير ، والنحت ، والتصميم ، والفنون الفرعية ، والعمارة ، والرقص ، والموسيقى . كل هذه تجمعها خصائص موحدة ، وجوهرها تفاعل الفنان مع البيئة وتأثيره بها وتأثيره فيها . والتفاعل يعنى أنه يعطى بقدر ما يأخذ ، ويشكل بقدر ما يستلهم ، وحينما يتعلم الفنان من الخبرة ، فإنه يحلل ماضيه ليعى ما فيه من نتائج ، ويطبق هذه النتائج من جديد ويعممها على ما يواجهه من مشكلات الحاضر ، فكأنه يتعلم كيف يعمم ، والتصميم ثمرة النمو والتعلم ، وإشارة واضحة للاستفادة من الخبرات السابقة ، ودليل على تغير الإنسان كلية أثناء نموه ، كنتيجة لاكتساب الخبرات .

والبرجمسية بزعامة ديوى أدت الى التجريبية ، وهى مدخل واع لكثير من فناني القرن العشرين الذين يحققون ابداعاتهم الحية من خلال عمليات التجريب دون تعصب مسبق ، فالتجريب أصبح طريق الابداع وكشف الجديد .

وبين مثالية أفلاطون وبرجمسية ديوى ، يتألق المذهب الطبيعى عند « روسو » . وچان چاك روسو تبين الظلم الطبقي للمجتمع ، ظلم الاقطاع بقيمه الاخلاقية الزائفة ، فحينما كتب كتابه المشهور : « ايميل » تصور أنه يترعرع فى أحضان الطبيعة ويتفاعل معها ويتكشف قوانينها ونظمها ، بالاحتكاك المباشر بنباتاتها ، وحيواناتها ، وصخورها ، ومنابعها . وجد أنه من الخير لا يميل لو أنه كان قد نشأ بعيداً عن هذا



المجتمع البرجوازي الاقطاعي الفاسد ، وبدأ من جديد يكون نفسه في أحضان الطبيعة ليتوافق معها ، بعيدا عن الافتعال والزيف والتملق الذي اتسم به المجتمع الفرنسي آنذاك .

ومهما قيل عن روسو وفلسفته ، فإن منهجه يطفو على السطح بين الحين والحين ، خاصة كلما ابتعد الانسان عن الطبيعة وغرق في شكليات جوفاء من صنع الانسان . فمذهب « الطبيعة » يعنى عودة الانسان الى فطرته وارتباطه الفطري بالبيئة . ولعل معنى هذا المذهب فى الفن (naturalism) يرجع الى حد كبير ، الى فلسفة روسو فى عشق الطبيعة ، والاتحام بها ، والتعلم المباشر منها . ومن المعروف فى الفن التشكيلي ، أن الطبيعيين لا يحرفون الطبيعة وانما يسجلونها كما هى ، فهم حريصون على نقلها بحالها دون تحريف أو تعديل . الطبيعة فى نظرهم — دون عبث الانسان ، رائعة ، انها ثمرة الخالق الأعظم وتوضح نظمها معجزة الخلق .

وما أفلاطون بمثاليته ، وديوى بيرجمسيته ، وروسو بطبيعته ، الا أمثلة قليلة من كثير ، تأخذ سبيلها فى الفكر ، ويتبعها كثير من المفكرين . ولا حصر للمذاهب الكثيرة التى نبتت من الفلسفة ، وجادت على الفن وأثرت فيه ، فلو تذكرنا كتابا يمكن تسميتهم بالالهاميين ، أمثال : « بنيدتو كروتشى » ، أو « هربرت ريد » ، أو « أمرسون » ، أو الجشتالتيين ، لوجدنا الى أى حد كان الالهام رائدهم ، وجوهر تفكيرهم وابداعهم ، ومنبت وجدانهم ، فقد خاضوه منبعاً لفلسفتهم ، وعكسوه على ميدان الفن .

حتى « فرويد » بفلسفته فى التحليل النفسى ، أثر على الفن والفنانين على اختلاف ميادينهم ، وأنتجوا فى كنفها . وما السيرالية

الاصدى حيا لفلسفة اللاشعور ، التى انعكست فنا فى أعمال « سلقادور دالى » ، « وماكس أرفست » ، « وباقل تشيليتشيف » ، وغيرهم .

أما « ماركس » ونظرياته الاقتصادية ، فأثرت بدورها على الفن ، وظهرت فى المكسيك مدرسة تشكيلية تدين بفكر ماركسى ، وصورت على الجدران ، فى المصانع ، والمدارس ، والمكتبات ، وجهة نظر ماركسية ، كما برز بعض الفنانين من دعاة هذا الفكر ، أمثال : « ديجو رقييرا » ، « والفاروسيكروس » ، « وجوزى كلمنت أوروسكو » .

والواضح أن الانسان حينما يتفلسف ، يبحث عن صدى ملموس لفلسفته ولا يجد وعاء يفرغ فيه شحنته ، أو قالبا يعكس تفكيره ، أفضل من الفن المتعدد الجوانب ، الذى يشرح فلسفته وما تتضمنه من تأملات .

وها هى صورة من إنتاج الفنان العالمى الراحل « پابلو پيكاسو » رقم (٦٩) ، تعكس فلسفته التحريفية لمظهر الطبيعة ، بحثا عن حقيقة تعبيرية أكثر عمقا . ان قوام الصورة عملية تجريبية أساسها الهدم والبناء ، وهى تعبير عن كيان امرأة داخل استوديو المصور ، والأشكال محطمة بطريقة تجمع بين التكعيبية ، والسيرالية . وتظهر بالة الفنان معلقة فوق الحائط الأيسر ، وهى ترمز للمكان على أنه مرسوم الفنان . واللوحة لسيدة اسمها : « دوناسل ايفانو » رسمها بيكاسو عام ١٩٣٩ . ومن الناحية الفلسفية ، فإن الصورة امتداد للمذهب التجريبي ، والشكل حصيلة للتجربة والمعاناة والأعصاب المتوترة ، بحثا عن العلاقات . فهذا العمل الفنى بحق فلسفة فى حيز التجريب ، ويحقق تزاوج الفلسفة بالفن فى قالب ملموس .

### ٤٣ - الفن والتحليل النفسى

الفن يعكس أسرار النفس الانسانية ، ويفضح مكنوناتها ، ويكشف عن خباياها ، وأصبح من المسلمات أن الفن يجسد شخصية الانسان بكل مقوماتها : المستور منها والظاهر ، اللاشعورى والشعورى ، المبهم والواضح ، الماضى والحاضر . لذلك كان الفنانون وأعمالهم الفنية موضع دراسة علماء التحليل النفسى ، حيث كشفوا من خلال هذ التحليل أبعادا جديدة ، أضفت تفسيرات وايضاحات عن طبيعة شخصية الفنان ، وأظهرت بعض المعالم الرئيسية التى كانت سببا فى الطابع المميز الذى اكتسبته أعماله . وسواء جاوز التحليل الصديق أو جانبه ، فإنه مدخل لا شك جديد وهام لفهم الفنون عامة والفنون التشكيلية بوجه خاص ، باعتبارها أدوات حساسة تكشف النقاب عن ذاتية الفنان ، بل وعن ذاتية عصر من العصور من خلال آثاره الفنية .

ومن أولى الدراسات التى ظهرت فى هذا الصدد ، تحليل « فرويد » لشخصية « ليوناردو دافنشى » من خلال لوحته المشهورة « الموناليزا » شكل رقم (٧٠) ، وغيرها من أعماله المميزة . وقد وجد أن هذه الابتسامة الفريدة التى سجلها ليوناردو على شفتى الموناليزا وعلى مادوناته ، إنما لها رباط بنوع من اللذة الحسية التى أفصح عنها الفنان فى حلم ، مضمونه أن طائرا هفهف يريشه فوق شفثيه وأحسن بنشوة ، ما لبثت أن انعكست على شفاه كثير من شخصوه . وقد دلل فرويد على صدق حدسه بأن « برناردينو لوينى » - وكان تلميذا مقربا لليوناردو ، - ثم يستطيع - مع ما امتاز به من مهارات فنية ، أن يسجل أى نوع من تلك الابتسامات الساحرة التى سجلها ليوناردو . فأعمال لوينى التى يكاد يخطؤها المتفرج على أنها من اقتاج أستاذه ، تخطو من هذا العامل

المميز ، الذى أعطى لأعمال ليوناردو طابعا فريدا ، وروحا خاصة .  
وسواء صدقنا فرويد فى مدخله ، من عزو هذا التميز الجنسية مثلية  
تسامت ، أو لم نصدق ، فإن العبقرية تكشف عن شىء أكبر من أن  
يقاسر بأية معايير عادية . ومع ذلك ففى مدخل فرويد أبعاد جديدة  
تثبت بحق أن كيان الانسان ، ونشأته ، وتاريخه ، واحتكاكه ببيئته ،  
وتفاعله معها ، وصلته بالوالدين أو بمن ينوب عنهما - اثما تمثل ركنا  
هاما مؤثرا ، فى إعطاء التعبير الفنى كيانه ، بل ولها دورها العميق فى  
تشكيل الشخصية الفنية .

لقد ظهرت بعد ذلك أبحاث متنوعة (١) حول شخصيات العديد من  
الفنانين : منهم : بيكاسو ، وثان جوخ ، ومارك شجال ، وغيرهم .  
وهذه الدراسات تفسر العوامل المؤثرة ، وتحصرها ، لدى كل فنان  
من المذكورين ، وقد كانت سببا من الأسباب الهامة فى انتقاء موضوعه ،  
وبلورته بالصورة التى انتهى اليها . وينتقى المحلل الأسباب من  
النتائج التى يحققها الفنان ، ومن دراسة تاريخه منذ طفولته وبخاصة  
صلته بوالديه وبأسرته ، ثم يستدعى عوامل الفشل والنجاح ، ويربطها  
باللحظات التى تتضح فيها شخصية الفنان وتتألق ، وتصبح محملة بكل  
هذا الماضى ، الملىء بالأفراح أو المأسى ، باللذة أو العذاب ، بالحب  
أو البغض .

حينما جاء بيكاسو وهو فى العشرينات تقريبا الى باريس ، وأقام  
أول معرض له ، هاجمه النقاد بأنه مقلد ، ومنى بخيبة أمل جعلته  
يبحث جادا عن أسلوب مغاير لأساليب المدرسة التأثيرية التى كانت  
شائعة حينئذ ، وبذل فى ذلك جهدا مضنيا ، حتى أن قلقه الشديد لم  
يثبتته على حالة واحدة ، فكلما استقر على وضع كان يحطمه بحثا عن  
وضع آخر أندر منه ، والانتقل من الفترة الزرقاء ، الى الحمراء ، الى

(١) محمود البسيونى ، التربية الفنية والتحليل النفسى ، القاهرة :  
دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ .

التكيفية ، ثم الى السيريالية والتجريدية ، في دوامة مستمرة . وكل ذلك يعزوه التحليل النفسى الى شعور عند الفنان بمحاولة ردع الاحساس بالفشل ، والرغبة المستمرة في الاحساس بالنجاح والتفوق ، ولا تخلو بعض صوره من الرموز التى تفسر على أنها تشير الى علاقته بوالده ، وبوطنه الذى كان يحس أنه منفى منه .

أما فان جوخ فمدخله مختلف . ان حياته التى أمضاها باحثا عن الحب ، ولفظته النساء ، فمرة حرق جلد يده على لهب شمعة ، ومرة أخرى قطع أذنه وأهداها لعشيقتة التى كانت تتهمك عليه ، كل ذلك ليثبت صدق سريره ، التى لم تكن تلق ممن حوله ما يناسبها من رد فعل . لذلك كانت حياته أقرب الى الانعزال ، فقد أحس بلفظ المجتمع له ، وبفشله فى الحب ، وانعكس كل هذا فى لوحاته وبتعبير قوى صارخ ، حتى أن بعض النقاد كان يصفه بأنه يرسم بدمه ، وخطبات فرشته المتلاحقة انما كانت دلالة على ما يستعر فى نفسه من حرارة ، وعصبية . رسم حجرة نومه ولا يوجد فيها مخلوق ، ورسم الزوارق على الشاطئ ولا توجد حولها حياة لبشر ، حتى فى بعض مزارعه وسماواته وسحبته ، لم يكن يظهر العنصر الانسانى فيها ، فقحولتها انما هى بمثابة رمز لعزله ، وهروب الناس من حوله ، ونعته بالجنون . فالتصوير بالنسبة لفنان جوخ ، يعتبر تعويضا لكل الحب الذى يفترقه ، ولاضطهاد الناس له .

أما مارك شجال فشخصيته من نوع آخر . لقد كان يعيش فى قرية « ويتسك » فى روسيا قبل أن يغادرها الى أوروبا ، وفى نشأته فى هذه القرية كان يرى باستمرار البقرة والفلاحة تحلبها ، والحصار ، والمعبد اليهودى ، « والراباي » ، وقيل الله تزوج زيجة مفرحة ، لذلك كان يصور فتاة أحلامه فى أوضاع حاملة تمثل سعادته الزوجية ، فترة



يرسمها خلفه متشبثة به فوق حصان خيالي يطير في السماء ، بأعين واسعة ، وذيل يسترسل مع حركتهما ، وتارة أخرى يرسمها تأتي إليه من سقف الحجرة لتطفئ معه شمعة عيد ميلاده . كذلك الألوان التي عبر عنها كانت حاملة ، وتركيب الصورة ملئ بالرموز التي تبين مجالات مختلفة جمعها في صورة واحدة . ويتضح من ذلك أن الرموز التي يصنعها الفنان يقصد أو بغير قصد ، إنما لها دلالات راسخة في كيانه ، سواء وعى بذلك أم لم يع . وإذا كان التحليل النفسي قد أدى وظيفة للفن والفنانين — والتشكيليين منهم بوجه خاص ، فذلك في أنه استطاع أن يتبع الرموز ، ويكشف عن مضامينها ، ويترجم ذلك في تفسيرات ذات لون خاص ، أوضحت باستمرار جوانب وأبعاد جديدة في الأعمال الفنية .

إن قراءة الأعمال الفنية ، وتحليلها ، وتفسيرها ، وربطها بحياة الفنان وماضيه وحاضره ، إنما تدين للتحليل النفسي بالشئ الكثير ، وأصبح من الضروري لرجال الفن ، وتقاده ، ومعلميه ، أن يستوعبوا دروسا من التحليل النفسي لخدمة أهدافهم الفنية .

## ٤٤ - الفن والفراغ

تزداد مشكلة الفراغ في القرن العشرين ، بازدياد الاكتشافات التكنولوجية التي تمكن الانسان من أداء حاجاته في أقل وقت ممكن ، وبأيسر التكاليف وقد توفر أمام سيدة البيت : الثلاجات بأنواعها ، والغسالات الكهربائية ، والسخانات ، والأفران ، والمكانس ، مما أصبح يقتصد في اليد العاملة ، وينتقص من وقت العمل ، ويزيد من وقت الراحة . وكلما زاد وقت الراحة ، زادت معه مشكلات من نوع جديد ، لم يعهدها المجتمع من قبل ، فأين تضي ساعات الفراغ الكثيرة ؟ وفي أى الأنشطة ؟ وكيف يتحول الفراغ الى ثمرة ايجابية ، بدلا من السلبيات المعوقة للمجتمع ، والمحطمة لأخلاقياته ؟

ان الفراغ يمكن أن يتحول الى سلبيات مدمرة ، كما يشاهد في بعض البلدان الأجنبية ، حيث يتجه بعض الشباب الى التسكع في الشوارع ، وارتياك المقاهي ، والسهر في نوادي اللهو الليلية المنحرفة ، يشتهون المخدرات وينغمسون في كل أوجه الرذيلة .

بينما قد يستغل الفراغ لتكوين ميول ايجابية تنفع الفرد والمجتمع على حد سواء . والفن التشكيلي من المجالات الحية التي تغذى الشباب ، وتنمي ميولهم ، في وقت الفراغ . وقد ظهرت أسماء فنانين تشكيليين برزوا الى مستوى مرموق ، لأنهم استطاعوا أن يستثمروا وقتهم في هذا الاتجاه ، بينهم الفنان « محمود سعيد » أول من حصل على جائزة الدولة التقديرية في الفن التشكيلي ، وكان من رجال القضاء ، وكانت شهرته في فنه أكثر منها في وظيفته ، وكثيرون غيره اشتهروا في ميادين : الأدب ، والتمثيل ، والموسيقى ، ولم يكن ذلك لشهادة حصلوا عليها ، وانما لاستثمارهم ميلا في وقت فراغهم ، وتنمية هوايتهم الى الذروة . ومن الأمثلة الواضحة : « توفيق الحكيم »

الذى بدأ نائباً في الأرياف ، ولكن خياله حوله الى أديب مرموق .  
« ويوسف ادريس » كان طبيياً لكنه نما في اتجاهه الأدبى ، والقصى ،  
لدرجة طغت على تخصصه في الطب . « وعلى الكسار » كان أمياً ومع  
ذلك نما هوايته في التمثيل الكوميدي في مطلع هذا القرن ، وكانت له  
فرقته المشهورة وشخصيته المميزة . ويقال أن الذى كتب : « أليس فى  
بلاد العجائب » كان أستاذاً للرياضة باحدى الجامعات الانجليزية ،  
وكتبها فى وقت فراغه .

فالفراغ حينما يستثمر يأتى بعائد كبير على صاحبه ، وعلى  
المجتمع الذى يعيش فيه . والأصل فى نمو أية مهنة أن يتعشقها الناس ،  
ولا بد أن تنمو لديهم كهواية ، دون الالتزام بالشكليات . فكلما كان  
هناك شغف وحب فيما يزاوله الانسان ، أداه بروية وبمعنى ، وتجشم  
فيه الصعاب والمخاطر ، وتحمل فتائجه ، لا لشيء الا لأنه يشبع عنده  
ميلاً قوياً ، يحقق ذاته من خلاله .

والفن التشكيلى من المجالات التى يستثمر فيها الانسان وقت  
فراغه . ألم يكن « تشرشل » ذلك السياسى الداهية ، يرسم فى وقت  
فراغه ، وقال : « اثنى أعتبر اليوم يمضى فى سقيم ما لم أتعج فيه  
صورتين » (١) . وفى أثناء مزاولة الفن التشكيلى يتعلم الانسان أشياء  
كثيرة يصعب حصرها ، فهو على الأقل يتعلم أن يتأمل الأشياء ، ويأخذ  
وقته فى معاشتها ، وتقلصها ، وفهم جمالها وطابعها المميز ، يدرك  
قدرة الخالق فى خلقه ، ويعرف كم هو ضعيف ازاء هذه المخلوقات التى  
أحسن الله ابداعها ، فصورها خير تصوير . أليس هو القائل جل جلاله :  
« لقد خلقنا الانسان فى أحسن تقويم » (٢) . وقال سبحانه : « وصوركم  
فأحسن صوركم » (٣) أنظر ألوان البشر ، وملامحهم ، وسخنهم ،

---

(١) محمود البسيونى ، **ميادين التربية الفنية** ، القاهرة : دار  
المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ص ٣ .

(٢) **القرآن** : سورة التين ، آية ٤ .

(٣) **القرآن** : سورة غافر ، آية ٦٤ .

وتلك الأشجار ، والأزهار ، والنباتات الغريبة . تأمل تلك الحيوانات،  
والحشرات ، والزواحف ، والأسماك ، التي ترتبط ببيئاتها في الألوان،  
والأشكال ، والملامح . ان الهاوى للفن التشكيلي يقول بقلمه أو  
فرشته ، الشيء الكثير ، بلغة بليغة ، تغنيه عن الكتابة والكلام .

تأمل على سبيل المثال : لوحة من إنتاج الفنان الأسباني  
«فرائشسكو دى جوييا» في حلبة لمصارعة الثيران شكل (٧١) . ان المنظر  
ملئ بالملاحظات السريعة التي سجلها جوييا بطريقة خاطفة . أنظر مثلا  
مجموعة الثيران في وسط اللوحة ، بحركاتهم ، واقدفاعاتهم، واتجاهاتهم  
نحو الجمهور ، في وضع مخيف ، بينما يداس أحد الأشخاص  
تحت الأرجل الخلفية للشور الهائج في الوسط . تأمل  
أيضا المصارعة الأمامية التي يختلط فيها الجرحى بالمصارع ، وبالشور،  
في حين ينظر الجميع بلهفة وبأوضاع مثيرة ، حول حلبة الصراع ،  
انها نظرات شاحصة ، فاحصة ، متأملة ، وبحركات قلعب فيها الأجسام  
أدوارها التعبيرية في انفعالاتها تجاه مناظر المصارعة المختلفة .

ان الفن التشكيلي هواية ذكية لشغل وقت الفراغ واستثماره ،  
وكسب رصيد من المعرفة والقيم الجمالية من خلاله ، فلنساعد الناشئة  
أن يكونوا ميلا تحوه ، لعل في ذلك غذاء روحيا ، يرفع معنويات  
الفراغ ، ويكسبهم السعادة .

## ٥ - الفن والصناعة

يرتبط الفن في القرن العشرين بكل مظاهر الحياة ، كما يرتبط على وجه أخص بعالم الصناعة اذ يتميز في هذا القرن ، بتكنولوجيته المتقدمة ، واختراعاته المتلاحقة ، فما يمر يوم الا وتسجل فيه إراءة اختراع هنا أو هناك ، يلعب دورا في تقدم المدنية . وكل هذه الاختراعات - وان بدت في أول الأمر نظرية رياضية مكتوبة أو مرسومة ، الا أنها سرعان ما تتطلب كيانا مجسما لتخرج به الى الناس ، حيث يكون الاختراع في متناول أيديهم ، وفي خدمتهم . فهي تتطلب ثوبا تتدثر به ، يبهج النظر ، ويسر خاطر ، ويمتع النفس ، ولذلك تخرج هذه التكنولوجيا ، ويخرج هذا العلم في نوع من التزاوج مع الفن ، حيث تتدثر بالثوب الجمالي الملائم . يستخدم الانسان الحديث : الثلاجة ، والمكواة ، والبوتاجاز ، والراديو ، والتليفزيون ، والسيارة ، والقطار ، والطائرة ، واكتسبت كل هذه المخترعات أشكالا يتداولها الناس لها سحنها ، على اعتبار أن كل شكل له شخصيته المميزة ، وكيانه التجريدي الفريد .

فهذه المكواة لها قاعدة مثلثة تقريبا ، وتنتهي مقدمتها بقوسين يلتقيان لاغلاق المثلث . وهذا الشكل له ارتباط بالوظيفة ، فمن اليسير أن تتخلل مقدمة المكواة الرفيعة أدق تفاصيل الملابس ، بينما خلفيتها العريضة تضغط وتكوى مساحات أكبر . وولادة هذا الشكل أصبحت من المعالم المميزة لهذه المكواة ، عالميا ومحليا ، فكل شركة تختعه وتصوره ، ويتداوله الناس . واللغة التي بنيت عليها المكواة من الناحية التشكيلية ، لها جمالها الهندسي التجريدي الذي يتوافر في شتى السلع التكنولوجية الحديثة ، التي أساسها النظام الهندسي ، وحساب التجسيمات بلغة متوازي المستطيلات ، أو الكرة ، أو



المخروط . أو المكعب . ويتعامل معها كل فرد على اعتبارا أنها من نتاج الآلة التى سخرها الانسان لخدمته ، وأبدع من خلالها باستخدام الأشكال الهندسية الملائمة . ولذلك أصبح للفن التطبيقى فى القرن العشرين لغة ارتبط فيها بعالم التكنولوجيا والاختراعات اليومية ، التى توظف لتيسير خدمة الانسان ورفاهيته . والفلسفة التى تقوم عليها تلك السلع ، هى اعطاء الكثير مقابل اللبيل من المال ، وهو مبدأ مطبق فى المنتجات الصناعية الأمريكية الحديثة ، حيث التنافس بين الشركات فى انتاج السلعة الواحدة ، وهذا التنافس يؤدى الى زيادة الجودة فى السلعة المنتجة ، ويؤدى الى رخص ثمنها نتيجة المضاربة . ومن بين أوجه المضاربة ، جمال الشكل المرتبط بوظيفة السلعة المنتجة ، فأنت لا تقبل على شراء سيارة اذا كانت قبيحة المنظر ، ويفريك اقتنائها اذا كان بها من التنسيق فى أشكالها وألوانها ما يستثير وجدانك ، ويريح نظرك . لذلك لو تأملنا شكل السيارة فى العشرينات ، لوجدناها أشبه « بالخطوط » الذى أضيف له موتور ليحركه بدلا من الحصان ، لكن بتوالى الى الزمن أخذت تتطور هذه السيارة تكنولوجيا وفنيا ، فبدلا من « المنافلا » التى تدار باليد لادارة الموتور ، أصبح يكتفى بزرار واحد ، أو بادارة مفتاح ، ليدور الموتور .

أما جسم السيارة فأصبح أكثر بساطة وانسيابا . ومن الداخل يلاحظ شكل « التابلوه » موزعا فيه الدوائر والمستطيلات التى تحوى بيانات شاملة لأجهزة السيارة المختلفة ، وهو توزيع خضع للتصميم الصناعى الحديث . ويمكن كذلك تأمل أشكال مقاعد السيارة ، وامكانية تحريكها وثنيها وتحويلها الى ما يشبه السرير ، راحة للانسان . كل هذه الخصائص : شكلا ، وحجما ، ولونا ، وتناسقا ، ووظيفة ، أثر على شكل السيارة فى عمومها ، وأصبح كيانها عام ١٩٧٨

يختلف عن مثيله عام ١٩٢٠ . وبمتحف العلوم بلندن تعرض نماذج لتطور السيارات ، تبين الى أى حد استطاع الانسان أن يوائم تدريجيا بين التكنولوجيا ، والشكل الوظيفي الجمالى ، حتى أصبح هناك بحق ما يسمى « فن صناعى » وفنانون للصناعة ، كل مهتهم تشكيل القالب الصناعى وتحويله الى كيان محسوس من ناحية علاقاته الهندسية ، وتفصيله ، بعضها ببعض ، كى يريح النظر ، ويسر خاطر ، ويؤدى الوظيفة بنجاح ويسر — راجع الشكلين (٧٢) ، (٧٣) .

ولو تركنا موضوع السيارة وانتقلنا الى مثل آخر له أهمية خاصة عند الانسان ، وهو المسكن ، لتبيننا الى أى حد نجح الانسان فى أن يختصر ( الدندشة والزرقشة ) من اطار العمارة الحديثة ، ويحولها الى أسطح رأسية وأفقية لا تضاريس فيها أو طفيليات ، ويقسمها من الداخل تقسيمات بسيطة مرتبطة بدورات المياه ، وبالشرفات ، والمطابخ ، بسقوف منخفضة ، فقد تخلصت العمارة المعاصرة من الارتفاعات المكلفة والزخارف ، والمنمنمات المثيرة ، واقتصرت على ما يؤدى الوظيفة يسر . فانسان القرن العشرين لم يعد يحتاج لكل هذه السفسطة ، أصبح الآن يحتاج لجدران ملساء ذات لون واحد ، وأثاث هندسى بسيط قليل الحجم ، يصلح لديكور الغرف بلا مغالاة . فقديمًا كانت العروسة تشتري الجهاز على طراز معين ، ومكون من عديد من القطع ، لا تجد المكان الفسيح الملائم لوضعها فيه ، فتزدحم الحجرات حتى لا تجد ممرا سهلا السير بين الأثاث ، أو سهل حتى التنظيف . وكثير من هذه الغرف كانت تقفل ولا تستخدم الا عند حضور الضيوف ، فكان التأثيث مسألة ثلاثة أرباعها رغبة هوائية تتحقق ارضاء لنزوات الغير وحبا للظهور ، ولكى تقول كل سيدة فى المجتمع أن زميلتها عندها ، وعندها .. !

ان التطور السريع غير هذا المنهج ، فسيادة البيت أصبحت من  
العاملات ويهملها أن يكون فرش منزلها بما يسهل لها الحياة : هي ،  
وزوجها ، وأولادها ، وضيوفها ، فهي تضع ما قل ودل ، وتحترم الفراغ ،  
لأنه المتنفس لها في المنزل الذي يساعد كل فرد — وخاصة الأطفال ،  
على الحركة واللعب والنشاط المتلائم مع أعمارهم . لذلك فإن الأفكار  
القديمة عن الشقة أو السكن ، أصبحت غير متلائمة مع متطلبات  
العصر وحاجياته ، وفما فن للآثار يتمشى مع أشكال : البوتاجاز ،  
والثلاجة ، وأحواض الغسيل ، والدواليب ، بحيث أن المنزل يمكن أن  
يكون في عمومه هندسيا صرفا ، بدون حليات اضافية .

وليس من الحكمة — والعهد التكنولوجي الذي نعيش فيه  
آخذ في التطور والتقدم — أن نفكر في الحياة وفي الفن ، بأسلوب  
بدائي ساذج ، برجوازي ، طبقي ، مقلد . انه من الطبيعي أن يكيف  
الإنسان نفسه لبيئة القرن العشرين ، بمبكراتها ، وأشكالها الصناعية  
الوليدة .

والشكل (٧٣) أكثر من منظر أمامي للسيارة ، ويمكن ادراك  
نجاح الفنان في التقسيم الهندسي للأشكال . لاحظ مقدمة السيارة  
وكيف قسم الوسط الى خطوط رأسية وأفقية متوازية ، تحصر فراغات  
ايقاعية لها قيمتها في اعطاء السيارة سحنتها ، وساعد على ذلك شكل  
فوانيس الأتارة والزجاج الأمامي والخلفي . والسيارة ككل بناء  
تشكيلي وظيفي من ابداع الصناعة الحديثة .

وفي الشكل (٧٤) آلة حفر وحمل الأتربة وهي ذات كيان مميز،  
لعب الخيال الفني دوره في تشكيلها ، وهي بلغة الفن ، قطعة نحت  
متحركة ، يمكن أن ترتبط الى حد ما بأعمال الفنان الحديث كالدر .  
أنظر ضخامة العجل ، والشكل العلوي لصحن الحفر ذاته ، ألا تحمل  
هذه الآلة جمالا تعبيريا فنيا ؟

ثم تأمل الساعات الموضحة في رقمى (٧٥) ، (٧٦) — كل سطح ميناء  
مسمم بما يتناسب مع الحجم والوظيفة ، والشكل يتحرك حول الدائرة  
لكنه يصل أحيانا الى يضاوى محكم وأحيانا أخرى الى مسدس ،  
لكن فى كل حالة هناك تفاصيل الأرقام والعقارب وتوزيعها داخل السطح  
أضف الى ذلك شكل الأساور وتنوعه فى كل حالة . هذه أمثلة واضحة  
لتطور الفن الصناعى واستفادته من العقل الفنى الحديث .

حتى فى الأقلام الأبنوس شكل ( ٧٧ ) حيث ترى الملامس  
والنسب ، وفى شكل الكاميرا (٧٨) حيث تظهر التركيبات للمفاتيح  
والأجهزة الدائرية فوق سطح جسم الكاميرا — كلها صممت بالفتل  
المتأثر بدور الفن فى الصناعة ، والذي استمد وحيه من تجارب الفن  
فى القرن العشرين .

ان الصناعة الحديثة التى شكلتها الآلة ، أو صنعتها يد الانسان  
تأثرت أيضا تأثر بالفن التشكيلى ، بل كانت ومازالت ، تطبيقا حيا  
متطورا لنظرياته ، تخدم الحاجات الانسانية اليومية ، بذوق وجمال  
وحس ، أضفى بهجة وسعادة على الحياة فى القرن العشرين ، وساعد  
على ايجاد مدنية مميزة لها تختلف عن القرون السابقة .

## ٤٦ - الفن والطبيعة

الطبيعة ذلك الكون المحيط بالإنسان - هل يدركه ، ويحسه ، ويتذوقه ؟ لقد فبها القرآن في آيات كريمة عزيزة ، بأن الله وهبنا السمع ، والبصر ، فهل استخدمناهما وأدركنا عن طريقهما قدرته في كل شيء ؟ ان تنبيهه حق اذ يقول : « والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً ، وجعل لكم السمع ، والأبصار ، والأفئدة ، لعلكم تشكرون (١) » . وفي آية أخرى يذكر الله البشر قائلاً : « وهو الذي أنشأ لكم السمع ، والأبصار ، والأفئدة ، قليلاً ما تشكرون (٢) » . اذ أنهم في غفلة من ادراك تلك النعمة التي أسبغها الله عليهم . ثم يقول جل شأنه : « انا خلقنا الانسان من نطفة أمشاج فتليه ، فجعلناه سميعاً بصيراً (٣) » . فالسمع ، والبصر ، من نعم الله على الانسان ، من خلألهما يعلم بعد ان كان يجهل ، ويحس ويدرك بعد أن كان لا يبصر بليد الاحساس . وتلك الحواس : السمع ، والبصر ، والأفئدة ، هي التي يتجاوب فيها مع الطبيعة ، فبفضلها يدرك ويحس باعجاز الخالق ، ويستحي حين ينظر معترفاً بآيات الله جل شأنه ، وبفضله على عباده .

يأتي الطفل الى هذا العالم ولا يدري من شأنه شيئاً ، وقد زود بتلك الحواس ، ان استغلها ونمت ، رأى الكون حوله ، بقدر نمو هذه الحواس واتضحها . ومن الناس من لهم عيون ولكنهم لا يبصرون ، لذلك فبها الخالق الى رؤية اعجازه في كل ما حولنا من مخلوقات ، وكائنات . وهناك آيات كثيرة تدعو الانسان الى استخدام عينيه ، تدعوه أن يرى فتلفت فظره قائلة : « ألم تر » ، « أفرأيت » ، « قل رأيتم » ، « أولم يروا » ، « لقد أرينا آياتنا » ، قل سيروا في

(١) القرآن ، سورة النحل ، آية ٧٨ .

(٢) القرآن ، سورة المؤمنون ، آية ٧٨ .

(٣) القرآن ، سورة الانسان ، آية ٢ .



الأرض فانظروا » ، « إن في ذلك لَعِبْرَةً لِّأُولِي الْأَبْصَارِ » ،  
« أفلا تبصرون » ، « أبصروا فسوف يبصرون » . وكل هذه التوجيهات  
تذكيرة للإنسان أن يعي هذا الكون حيث وراءه خالق جل شأنه ،  
أحكم خلقه ، وأبدع نظامه : في الأرض ، وفي البحر ، وفي السماء .

« والطبيعة » كلمة تعني كل ما خلقه الله ولم تعبت به يد الإنسان  
والإنسان نفسه ، أحد مخلوقاته سبحانه وتعالى : « لقد خلقنا الإنسان  
في أحسن تقويم <sup>(١)</sup> » . وفي موضوع آخر : « في أي صورة ما شاء  
رَبُّكَ <sup>(٢)</sup> » ، ففي تأمل الطبيعة ، إنما هو تبصر في قدرة الخالق ،  
سواء ما كان ينظر إليه للتأمل حبة رمل أو جرثومة ، لا ترى إلا  
بالميكروسكوب ، أو كائنات في الأرض أو البحر أو السماء . والناس  
يختلفون حين يرون الطبيعة ، فالفتان يراها بمنظار غير العالم ، وهذا  
وذاك يرونها بعينين مختلفتان عن أعين : التاجر ، أو الفوتوغرافي ، أو  
الفلّاح ، أو الطفل . وما يهمنا هنا هو نظرة الفنان وترجمته للطبيعة ،  
وتمدد اختلافها عن نظرة هؤلاء جميعا .

لا بد أن نسلم بأن النظرة إلى الطبيعة تتأثر بنوع الشخص الذي  
ينظر ، وتتحكم في ذلك عاداته السابقة . وهناك عادات جمالية ، وأخرى  
غير جمالية ، فالشخص العادي قد ينظر إلى الطبيعة - إلى شجرة  
مثلا - على أنها جسم يطله ، أو يستريح أسفله ، وقد ينظر إلى جذعها  
على أنه مصدر للخشب ، وثمارها على أنها ثروة تدور عليه عائدا من  
المال وتسمنه من جوع . وهذه النظرات تتسم بالنفع ، ولا تعشأها  
نظرة الفنان الجمالية التي ترى في الشجرة شيئا مختلفا تماما عن كل  
النظرات السابقة .

(١) القرآن ، سورة التين ، آية ٤ .

(٢) القرآن ، سورة الانفطار ، آية ٨ .

٧٨- النظرة الجمالية الى الطبيعة ، هي نظرة الفن والفنانين على اختلاف مشاربهم ، ومناهجهم ، سواء في ذلك : الفن التشكيلي ، أو الشعر ، أو الأدب ، أو الموسيقى ، أو الرقص . ومضمون كل هذه الفنون يبحث عن النظام في الطبيعة ، ويكشفه للناس ، أو للجمهور ، الذي بدوره ، وبمعاونة الفنانين ، يبدأ يحسه ، ويتعاشق معه ، فترتقي روحه بارتقاء نظريته ، وتعمق إدراكه .

يجب على أن الفنان التشكيلي لا ينظر الى الطبيعة ، لينقلها أو يحاكيها فهذه في الحقيقة مهمة الكاميرا ، أو المسجل أو التجرافوفون ، وما يحدث هو عملية التقاط آلي للصورة ، أو الصوت ، ولادخل لحس الفنان في ذلك ، وإن كانت قد دخلت في استخدام هذه الأجهزة عملياً الاختيار ، والتحكم ، لكن ليس بالقدر الذي يجد الفنان فيه حريته ، ليكشف ، ويصوغ ، ويعبر ، فيثقل المشاعر بعيره من البشر ليحسنوا بهنـا .

والفنان بتجربته المميزة ، على درجة أعلى من الشخص العادي في الرؤية البصرية ، فهو يرى فيدرك العلاقات ، ويفهم لغة التشكيل فيمارسها ، ويجانب ذلك يستطيع أن يعبر عما رأي وأحس . فهو إذا يقوم بعمليتين : يتأثر ، ويؤثر . يتأثر بالمثيرات العديدة الفنية التي لا حدود لها والتي تزخر بها الطبيعة ، من : ألوان ، وأشكال وحركات ، وتنسيقات ، وإيقاعات ، في تأثره ينفعل ، ويهتز ، ويتحرك داخله دافع للتعبير عما أحس ، وعما أثاره ، فيعكسه بخامات : الألوان ، أو الطلاء ، أو الطينيات ، أو الأحجار ، أو الأنسجة ، أو شتى الخامات التشكيلية ، أو الألفاظ والمعاني الشعرية والأدبية ، إن كانت أدوات الكتابة ، أو بالانعام ، أن كانت لغته الرقص .

وفي إطار التعبير عما يثيره الطبيعة في نفسه الفنان ، انقسم

الفنانون : مذاهب ، ومدارس ، واتجاهات ، وكان لكل مدخله في التعبير . فهناك : الطبيعي ، والواقعي ، والمثالي ، والرمزي ، والتجريدي ، وهناك التأثيري ، والرومانتيكي والتكعبي واللاموضوعي ، هناك النظرة الواحدة ، والنظرات المتعددة في صيغة واحدة . هناك البصري الذي يستجيب بعينه ، والملمسي الذي يستجيب بجسده واحشائه . وهناك المحلل التشريحي الذي يشبه أشعة اكس ، الذي يرى ما بداخل الظاهر . هناك الذي يقيدنا بحرفيه ما نرى ، ومن يأخذنا بخياله فيخلق بين السماء والأرض ، ويضيف الى كائناته الأشياء التي لا نبصرها ، ولكن نسمع عنها .

✓ رؤية الطبيعة اذا عند الفنان ، ركن من أركان عملياته الإبداعية ، وتتحقق من خلالها أسس تلك العملية . لذلك فان صلة الفن بالطبيعة ، صلة اكتشاف ، وتسامي ، وتبصر ، فيما لا يمكن ادراكه بغير معونة الفنانين على اختلاف أنماطهم ، ومذاهبهم شكل (٧٩) . والطبيعة حين ترى من خلال أعين الفنانين ، معناها أنها لا بد أن تتغلغل في جوانحهم ، وتمر في أجهزتهم الهضمية ، ودوراتهم الدموية ، وتمس كل خلايا أمخاخهم ، لتخرج من جديد منعكسة في الأعمال الفنية التي تحسبنا في النهاية شيئا من قدرة الخالق ، وتقربنا اليه ، فهو المبدع الأول ، الذي تتبين شيئا يسيرا من أسرارهِ العميقة ، من خلال رؤية الأعمال الفنية واستيعابها . وكلما زاد رصيدنا من فهم تلك الأعمال ، والاحساس بها ، ازداد ادركنا لعظمة الخالق الأكبر ثراء ، وازددنا ضعفا أمام فهم قدرته ، وهل بغير الفنانين يمكن أن يتيسر مثل هذا الادراك ؟ « ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت ، فارجع البصر هل ترى من فطور ، ثم ارجع البصر كرتين ، ينقلب اليك البصر خاسئا وهو حسير » (١) .

(١) القرآن ، سورة الملك ، آية ٣ ، ٤ .

على أن الرؤية الجمالية للطبيعة لها أصول ، منها أن الرائي لا يملأ ارادته على ما يرى ، وإنما يكون متفتحاً ليقبل ويكشف عما عناءه أن يراه ، فبقدر تفتحته بقدر ما يكتسب من خبرة ، ويدرك أبعاد النظام الذي يراه . ونحنما تنتقل الزهرة من مجرد اسم لها ، إلى حقيقة فنية تركيبية ، من : خطوط ، ومساحات ، وملامس ، وأشكال ، وألوان ، ووحدة تتميزها - بقدر ما تتعمق النظرة ، ويفهم مغزى الطبيعة ، وبقدر ما يدركه من انسجام وإيقاع في نظام الزهرة ، بقدر ما يكشف حقيقة طبيعتها . رتداد هذه الحقيقة كشفاً ، مع كل لمسة تفصح عن المعنى الفني المتضمن في طيات التعبير ، الذي كانت الطبيعة الملهم الأول له .



## ٤٧ - الفن التشكيلي والملاحظة الحسية

يقض البعض أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبعث عشوائياً وبطريق انصدفة ولا يدخل العقل أو التحكيم أو الوعي في إنتاجه ، ويعتقد البعض الآخر أن الفن التشكيلي يمكن أن ينشأ بتمامه ، لو أغمر الفنان بعبثية وترجم أحاسيسه الداخلية دون أن يربطها بأية حقيقة بصرية خارجية . ويدور التساؤل : هل يبقى لعيني الفنان دور في العملية الفنية إذا أغمرنا عن رؤية الحقيقة البصرية ؟ وهل يمكن كشف الحقائق الفنية البصرية بوسائل غير البصر ؟ كيف يمكن إذا أهملت الملاحظة البصرية ، أن يتحقق فن تشكيلي على مستوى رفيع ؟ وإذا لم يكثرث بالعلم أو المعرفة وليدة الملاحظة ، فهل ينتج فن ذكي ؟

كان الفنان التشكيلي يلاحظ منذ أقدم العصور ، وإن اختلف فيما يلاحظه من عصر الى آخر ، فعمله الفني لم يخل من الملاحظة ، والمقصود بالملاحظة : قدرة الفنان على النظر والرؤية ، وإدراك العلاقات واستلهاام الحقائق البصرية المتوافرة بخصائصها المميزة ، وترجمتها بحس ، وبذوق ، بحيث تنم عن هذه الخصائص ، وتستثير نظر المشاهدين نحوها ، فيدركون بدورهم خصائصها وأبعادها ، ويستمتعون بها ، ويضيفون رصيذا من الخبرة الجمالية الى رصيدهم الأصلى . وللفنانين التشكيليين مذاهب واتجاهات فيما يتخذونه من مداخل في ملاحظاتهم ، وهذا الاختلاف ينتهى بهم الى مدارس متنوعة ، وطرز مختلفة ، واتجاهات بارزة ، عبر تاريخ الفن الطويل المليء بالعصور ، وبالاختلافات المتباينة بين كل عصر والآخر فى هذا المضمون .

ويمكن تناول عينة واحدة من أحد العصور بالبحث ، والتحليل لشرح ماهية الملاحظة عند الفنان التشكيلي فى هذا العصر ، وتخير



لذلك الحفر الغائر للبوّة أصيبت بحراب في جسدها ، فأخذت تزحف وتبأوه من شدة ما أصابها . أين دور الملاحظة في العملية الفنية ، في التعبير عن هذه اللبوء المتألّة ؟

إن الفنان الذي حفر هذه اللبوء ، لابد وأن يكون قد عاش في حلبة الصيد ، ورأى بعينه الدراما التي تحدث بين صراع الهجوم والاندفاع الذي يشتعل بين السباع ، والملك الذي يصطادها . وهذا المنظر جزء من مناظر متعددة يقوم فيها « بانبيال » باصطياد السباع ، مترجلا تارة ، وممتطيا جواده تارة أخرى ، وهو مسلح بالدروع ، والأسهم ، وحواله مجموعة من حراسه ومساعديه ، بينما السباع تقفز بعلوها لتتال منه ، فتصعب بالأسهم في أفواهها وأجسادها ، فتتلوى وتنهار في صراع بين الألم والهجوم ، واللوحات من مقتنيات المتحف البريطاني بلندن ، وتحتل ركنها ما فيه .

وتلك اللبوء المعروضة هنا ، واحدة من تلك التعبيرات ، وهي تحوى ملاحظات دقيقة - شكل رقم (٨٥) . أنظر مثلا الخط الخارجى لجسم اللبوء الذي يبدأ من أنفها مارا بالرأس ، ثم يرتفع قليلا فوق الساق الأمامية ، وينتهي الخط الى الميل حتى مستوى الأرض ، وينتهى بالذيل وسط خطوط خارجية أخرى للساقين الخلفيتين ، اللتين فقدتا المقاومة وانهارتا لتجرهما الساقان الاماميتان في زحف متبالك ، وتظهر الأسهم موزعة فوق عضلة الساق الأمامية ، بينما السهمان الآخران في الجسم ، من أسفل ، أما الفم فضاغر متألم ، والمخالب منقبضة بعصبية تشن من الاصابات . وهكذا سجل الفن الآشورى لحظات الألم والقسوة المنعكسة ، لتعطينا للقارىء فكرة الى أى حد كان الفنان في هذا العصر يلاحظ ما حوله وما يحسه بعمق ، ويترجمه بأزاميله وأدواته التشكيلية .

ان منظر هذه اللبوة يعبر عن المأساة بكل معانيها ، انها مثل الصراع القوى بين = الهجوم والتخاذل ، بين الالدفاع والتصادم ، بين الوحشية والانهيار ، ولو أن المنظر يسجل قدرة الانسان على السيطرة على الحيوان المفترس ، الا أنه فى نفس الوقت يبين قوة هذا الانسان ذاته الذى يجنب نفسه الشر ويسيطر عليه . والملاحظة واضحة فى فهم تشريح الجسم ، وتركيبه ، وعضلاته ، وتفاصيل المخالب وتعبير الوجه الذى يبين أن الفنان لم يفته شيء الا أحسه وترجمه بهذا الاحساس المأسوى ، الذى يشير الألم عند كل مشاهديه .

ولا ريب أن الملاحظة هامة وضرورية فى الفن التشكيلي ، ويمكن بحق التمييز فى رسوم الأطفال ، بين طفل نبيه لأله ملاء رسومه بملاحظات القيمة التى تدل على قفرس واستيعاب ، وبين طفل آخر فى نفس السن لا ينظر بدقة فتظهر رسومه متشابهة ، فهو فى فترة لا يفرق بين : القط والكلب ، والحصان ، والفيل ، يرسمها جميعها كما لو كانت شيئا واحدا ، مستطيلا تحته أربعة خطوط تعنى الأرجل ، وإضافات يسيرة قد تعنى الذيل أو الرأس ، لكن الطفل الأكثر نباهة ، يلاحظ ، ليس فقط الفروق بين هذه الحيوانات بعضها وبعض ، ويثبت هذه الفروق فى رسومه ، وإنما تجده كلما ازداد نباهة ، يصل الى ادراك خصائص حيوان واحد ، بتنوعاته وفروقه المختلفة ، ولذلك قد يفرق بين قطة سوداء ، وأخرى بيضاء ، أوزيتونية منقطعة ، أو ذات رأس أشبه برأس النمر ، أو ذيل مسترسل سميك ، أو من النوع السيامى الأصفر الداكن ، ذات العيون العسلية القاتمة .

ولسنا ندعى أن ازدياد الملاحظة ضرورة لقوة التعبير فى مجال الفن التشكيلي ، فقد تكون ملاحظات ذهنية صرفة تحول التعبير الى رسم علمي ، أو رسم وصفي ، وهنا يظهر الاختلاف الحتمي بين ملاحظة وأخرى . ففي العلمية يكون الرائي مدققا ليخرج بصورة مطابقة أمينة

هو يحاول أن يخرج نفسه بإحساساته وآرائه الشخصية ، من عملية الوصف التابع من الملاحظة ، بمعنى أصح ، أنه يصل الى الملاحظة التي يتفق معه فيها سائر العلماء في أى مكان في العالم ، أى أنها ملاحظة موضوعية ، ، لكن الملاحظة فى الفن التشكيلى لها طابع شخصى ، لأنها تدرك من خلال أثرها على احساسات الشخص الرائي ، ولكى يترجم هذه الملاحظة لابد له من عملية التحريف ، وهو تحريف مبنى على الملاحظة الحسية أيضا ، ومعناه أنه يغالى فى : الاطالة أو القصر فى البروز أو الانخفاض ، فى الإضافة أو الحذف ، ليظهر المعنى الجمالى الذى كان له وقعة على الاحساس ، وعلى درجة الاثارة والاعجاب التى حركت الفنان ، ليخوض التجربة ، ويعبر عنها •

لذلك لو رجعنا للحضر الموضح للبيئة الآشورية ، يمكن ادراك الملاحظات الفنية التى تعتبر من النوع الثانى الذى وصف أعلاه • فالتعبير هنا أساسه الزحف المتألم لجسم مصاب يشد نفسه بصعوبة ، يهجم على فريسته بغريزته ، وتعوقة الإصابة عن الانطلاق التى بغيته • لذلك فان هذا التعبير البارز فيه عصبية الخطوط وتوترها ، فالخط الخارجى لجسم اللبوة ، والخط الاسفل لبطنها صمهما الفنان بعناية ومبالغة ، كى يعبر عن هذا المضمون الذى يتوتر فيه الجسم فى هذا الموقف المتأدر • لاحظ القوس الذى يبدأ من أسفل الذقن ، حتى مقلب القدم الأمامية ، واتساقه مع الخط المائل للجسم كله • لاحظ أيضا أن الفنان سطح قليلا فى ساقى اللبوة الاماميتين ، وهو يحاول ايجاد التناسب الحسى بين أشكال مثلثة تقريبا ، تتنوع من بداية الجسم ، حتى نهايته •

ان الملاحظة الحسية - كما يبدو - ضرورة فى الفن التشكيلى ، وهى احدى الاسس الذكية فى بنائه ، لكنها ليست ملاحظة موضوعية صرفة كما يحدث فى العلم ، كما أنها ليست عشوائية ، أو ذاتية صرفة •

## ٤٨ - الفن النحتى بالمفهوم المعاصر

يختلف مفهوم النحت فى العصر الحاضر عنه فى العصور السابقة ، كما يختلف عن المفهوم الدارج المخلوق الذى عارضته الاتجاهات الإسلامية منذ وقت مبكر . وببساطة كان الناس يظنون أن النحت محاكاة بعمارة للطبيعة ، بكل دقائقها ، على صيغة ما يحدث فى ذروته على سبيل المثال - فى تماثيل الأشخاص التى تعرض فى متاحف الشمع المشهورة ، ولعل هجاء الإسلام لمثل هذه التماثيل ينبع من فكره عبادة الأصنام ، وادعاء تفر من البشر أنهم يستطيعون خلق أشياء للمخلوقات ، بل وأشكال لآلهة يعبدونها من دون الله . وحينما حطمت إبراهيم الأصنام ، إنما أراد بذلك القضاء على عبادة الأوثان ، وكان يوجه النظر إلى عبادة الخالق الأوحد الذى لا شبيه له فى الوجود ، وكان يوجه الرؤية ضمنا وبطريق غير مباشر إلى التجريدية . ولو عاش إبراهيم نحتى اليوم ، لكان اتجاهه مضادا لفن النحت التجريدى الأصيل ، ونكراة الفنون المحاكاة المزيفة ، الذى لا يدخل ضمن إطار فن النحت المعاصر على وجه الإطلاق .

فن النحت ليس محاكاة ، وإنما أبداع لرؤية جمالية يستلهمها الفنان من الطبيعة ، ومن كل ما يدور حوله ، وبالتالي يعبر عن هذا الجمال الذى هو أصلا إدراك تجريدى للعلاقات التشكيلية ، ولكن قليلا من البشر من يدركون حقيقته ، أو يستمتعون به . لقد وهب الله الفنان التشكلى القدرة على أن يكشف هذا النوع من الجمال ويعبر عنه ، وبالتالي يترجمه للناس جميعا لعلهم بدورهم يدركون عظمة الخالق كما تلوح فى خلقه ، ويتذوقون النظام الجمالى الذى يتوافر فى كل شئ فى الطبيعة ، من نبات ، وطيور ، وحيوان ، وأسماك ، وتلال ، وأشجار ، ولكن يوجد من الناس من لهم أعين ، إلا أنهم لا يبصرون .



والنحت بالمفهوم المعاصر ، لم يعد قاصرا على صناعة التماثيل بالمعنى التقليدي ووضعها في الميادين تخليدا لذكرى هذا أو ذاك . ان النحت المعاصر ادراك ملموس للأجسام ذات الأبعاد الثلاثة ، أيا كان نوعها أو وليفتها ، ولذلك فكل ما تصنعه يد الإنسان يخضع لمفهوم النحت المعاصر : من الحذاء ، الى القلم الأيّنوس ، الى المكواة الكهربائية ، الى السيارة ، والطيارة ، حتى العمارة الحديثة ، وأي شيء ملموس يخطر على البال طالما أخذ شكلا مجسما متناسقا يحمل مقومات العلاقات التشكيلية ، فانه حتما سيخضع لأصول النحت وفكرته المعاصرة العامة.

ان المقعد ، والمكتب ، والمنضدة ، وأطباق المائدة ، وما عليها من ملاعق وشوك وسكاكين ، والأواني - كلها أشكال مجسمة تعكس للتشكيل المجسم ، لذلك هي نحت من الدرجة الأولى ، ويمكن الحكم عليها جماليا فيما اذا كانت تمثل نحتا جيدا ، أم متوسطا ، أم رديئا ... ، هذه المراتب متوقعة على ادراك الفنان وصياغته للأشكال ، بل وعلى قدرته التجريدية بوجه عام . ومن هذه النظرة يمكن رؤية مجال : البقالة ، أو الصيدلة ، أو الفاكهة ، على أنها تعوى تنظيمات من النحت متراصة فوق رفوف تلك المحال المتنوعة ، وعلى ذلك كلما أجاد وأحسن صاحب كل محل تنظيم بضاعته ، لتظهر التناسب بين الأشكال بعضها وبعض : الكبير والصغير ، المستدير والمستطيل والكروي ، الرأسى والأفقى ، ويدخل في ذلك تنظيم المجموعات المجسمة الملونة بلرّق متوافقة ، حينما توضع متراصة أو بعضها بجوار البعض بحسب وتناسق ، ويتضمن ذلك حساب الأشكال وأرضياتها ، أو الأحجام والفراغات المحيطة بها - اذا أدى ذلك كله بنجاح ، كان يقوم بوظيفة النحات بمعناها المعاصر .

لقد انقضت تلك العصور التي كان يعتبر فيها الجسم الانساني مصدر الوحي الوحيد للنحت ، كما انتهى عهد الفن كتقليد . أصبح من



الممكن أن تكون الزلطة فحنا تجريديا ممتازا ، لصقلها وشكلها المميز الذي هذبته عوامل الرياح والتعرية . كما يمكن النظر الى قطعة من البطاطس أو القلقاس أو البطاطا ، على أنها كيان جمالي من أشكال النحت التجريدي المعاصر . وأصبح العصر الحاضر يدين لكثير من عمالقة النحت في العالم ، الذين غيروا مفهوم الرؤية التقليدية للنحت والتي مركزها تقليد شكل الانسان ، الى رؤى أكثر تعددا ، وتنوعا ، وتجريدا ، داخلها أشكال مستوحاة من القواقع ، والزلط ، وهياكل الكائنات ، وجذور النباتات ، وغير ذلك مما لا يمكن حصره . شكرا «لهنري مور» ، «وچين آرب» ، «وأوسيب زادكين» ، «وكوفستاتين برايكوس» ، «والبرتو جياكومتي» ، وقادة الباهوموس ، الذين غيروا ملامح النحت في العصر الحديث ، فأصبح يعنى كل شيء مجسم ملموس يستخدمه الانسان ويتعايش معه وبه في القرن العشرين .

تأمل تلك اللوحة المرافقة « الحائط الأسود » شكل رقم (٨١) ، انها إحدى قطع النحت المعاصرة للفنان « لويس ثيغسن » التي ينطبق عليها الوصف الذي ذكرناه آتقا - يمكن أن تكون ببساطة رفوفا في محل ، لكن محتوياتها جردت ، لتكون أشكالا ذات ملامح متراصة في تنوع وترديد أخاذ . لقد استغرق هذا المنهج الجديد وقتا كى يقبله الناس على أنه فحت ، ويضعونه في المتاحف ، ويقدرونه بأعلى الأثمان . الى متى سنظل ننظر للنحت بالمعنى الحرفي القديم ، على أنه تمثال طبق الأصل لآدمى ، ولا شيء غير ذلك ؟ ان مفهوم النحت المعاصر ، هو لغة الفن التشكيلي المجسمة التي يدركها الشخص الحساس من جميع الاتجاهات : من الأمام والخلف ، ومن الجانبيين ، ومن أعلى وأسفل ، في كل الموجودات الملموسة ، فيتذوق معناها وينقله الى كل ما يحيط به في الحياة ، فيحسن بيئته الجمالية تبعا لقوة ادراكه وعمقها ، ويؤثر بذلك في المدنية أيما تأثير .

## ثبت بالمصطلحات

(A) abstract approach	تجريد مدخل	(F) feature figure formation	ملمع - سحنة شكل صياغة
(B) balance behavioural education	توازن تربية سلوكية	(G) gestalt ground	جسثالت أرضية
(C) center of interest chance chaos classic art collage composition content	مركز الاهتمام صدفة فوضى فن كلاسيكي توليف - تجميع تكوين مضمون	(H) horizontality  ( I ) imagination imitation influence (effect) intention interaction of forces	أفقية   خيال تقليد تأثير قصد صراع القوى
(D) decoration details discipline distortion distribution drawing	زخرفة تفاصيل نظام تحريف توزيع رسم	(L)  light line literature  (M) mass motivation	  ضوء خط أدب  كتلة إثارة
(E) emotions endless rhythm expression	أحاسيس - انفعالات إيقاع لانهائي تعبير	(N) naturalism	طبيعية

		spontaneity	لقائائية
		structure	تركيب
objectivism	موضوعية	style	أسلوب - طراز
outline	خط خارجي	subject	موضوع
		surrealism	سريالية
		symbolism	رمزية
philosophy	فلسفة		
primitive art	فن بدائي		
proportions	تناسب	technique	صنعة
psychoanalysis	تحليل نفسي	texture	ملمس
		tradition	تراث
realism	واقعية		
reflection	تأمل	unconscious	لا شعوري
relations	علاقات	unity	وحدة
moral relations	اخلاقية العلاقات		
repetition	تكرار		
rhythm	إيقاع		
		values	قيم
		variety	تنوع
		verticality	تعامد
shade	ظل	vision	رؤية
shape	مساحة	visual image	مدلول بصري
space	فراغ	volume	حجم

**كتب للدؤلف**  
**طبع ونشر دار المعارف بمصر**

١٩٥٤	... ..	الحبرة والتربية ( لجون ديوى ) - ترجمة
١٩٦٥	... ..	الفن الحديث - ط ٢
١٩٥٧	... ..	الفن والتربية - ط ٢
١٩٥٧	... ..	اتجاهات فى التربية الفنية - ط ٣
١٩٥٨	... ..	سيكولوجية رسوم الأطفال
١٩٧٣	... ..	اسس التربية الفنية - ط ٤
١٩٧٥	... ..	أصول التربية الفنية - ط ٢
١٩٦١	... ..	آراء فى الفن الحديث
١٩٧٣	... ..	الرسم فى المدرسة الابتدائية - ط ٢
١٩٦٣	... ..	الفن وتنمية السلوك الاشتراكى - سلسلة اقرا
١٩٧٨	... ..	طرق تعليم الفنون - ط ١١
١٩٦٤	... ..	تجارب فى التربية الفنية
١٩٦٤	... ..	العملية الابتكارية
١٩٦٥	... ..	الثقافة الفنية والتربية
١٩٦٩	... ..	نحت الأطفال
١٩٦٩	... ..	قضايا التربية الفنية
١٩٧٠	... ..	ميادين التربية الفنية
١٩٧١	... ..	التربية لمجتمعنا الاشتراكى
١٩٧٣	... ..	التربية الفنية والتحليل النفسى
١٩٧٦	... ..	الشخصية الفنية

**عالم الكتب**

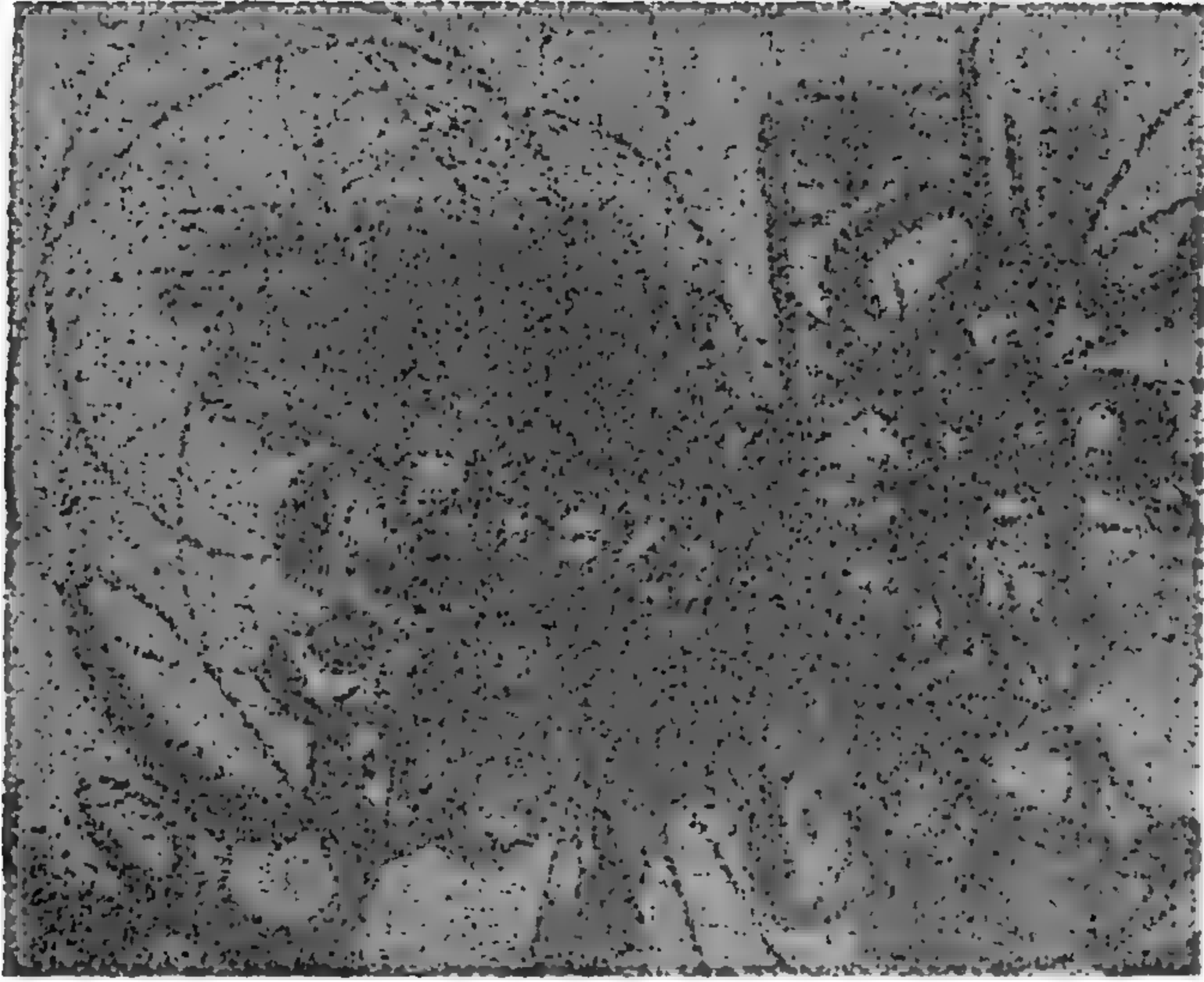
١٩٨٠	... ..	اسرار الفن التشكيلى
١٩٧٥	... ..	أصول التربية الفنية - ط ٢
١٩٧٦	... ..	الشخصية الفنية





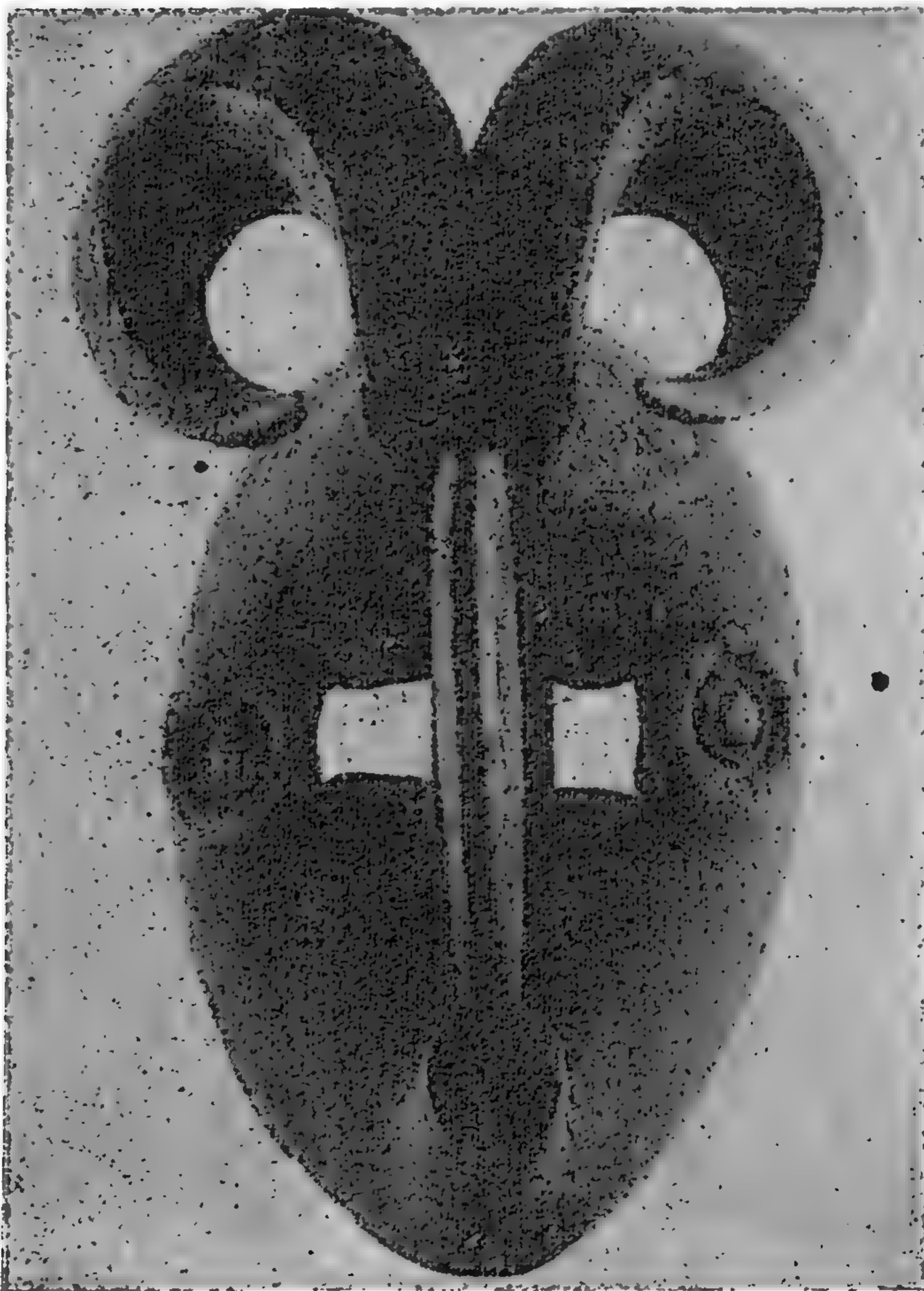
## لوحات الكتاب

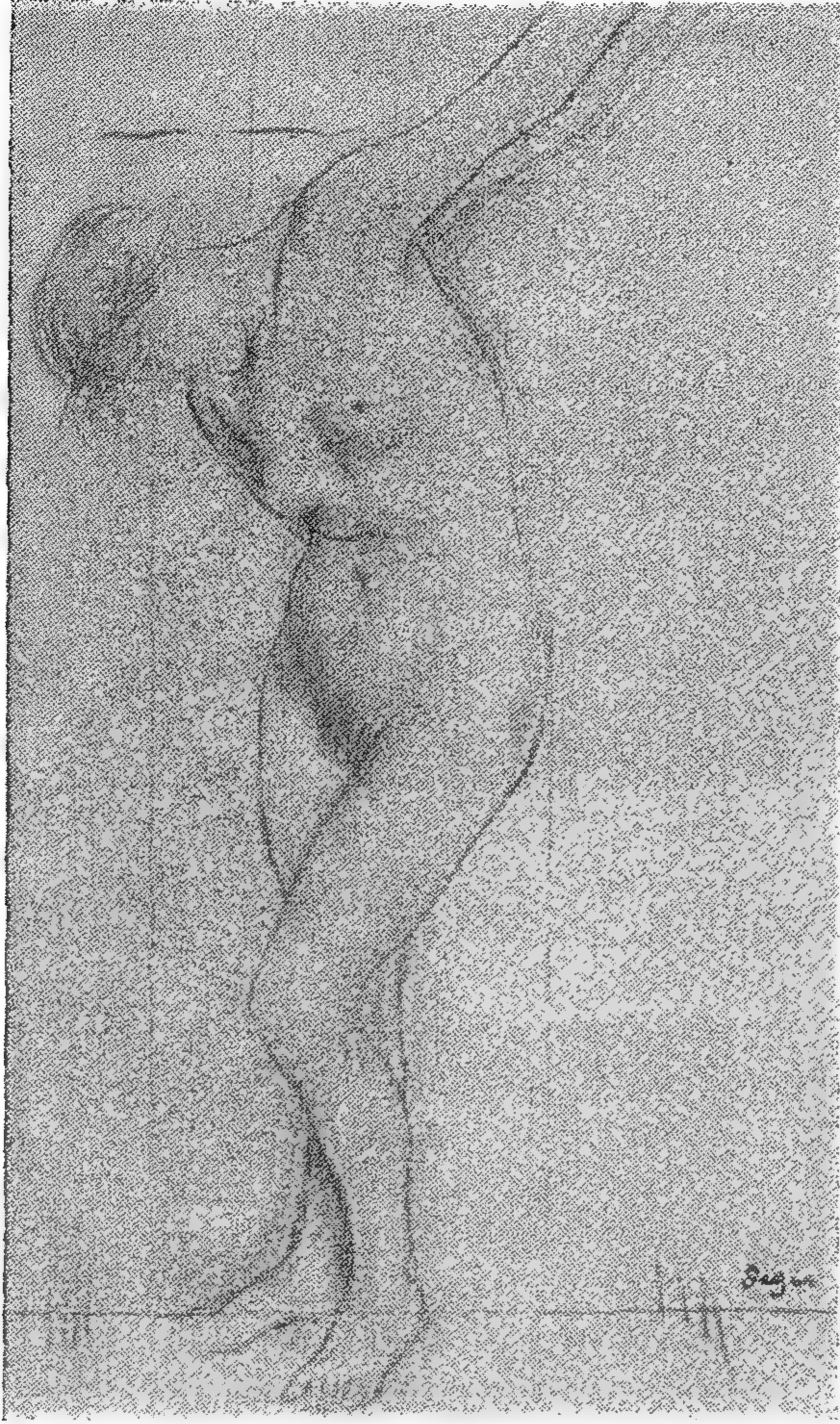




شكل (١) هانز هاركنج -  
 « بناء » . يبدو لأول وهلة انه  
 حالة من الفوضى ، لكنه يحمل  
 في طياته نظاما ايقاعيا دائريا في  
 امامية الصورة ، وآخر طوليا  
 وعرضيا في خلفيتها - وكل البطش  
 تحمل ظلالا وملامس واضواء  
 خافتة ، يحكمها هذا النسق  
 التجريدي .

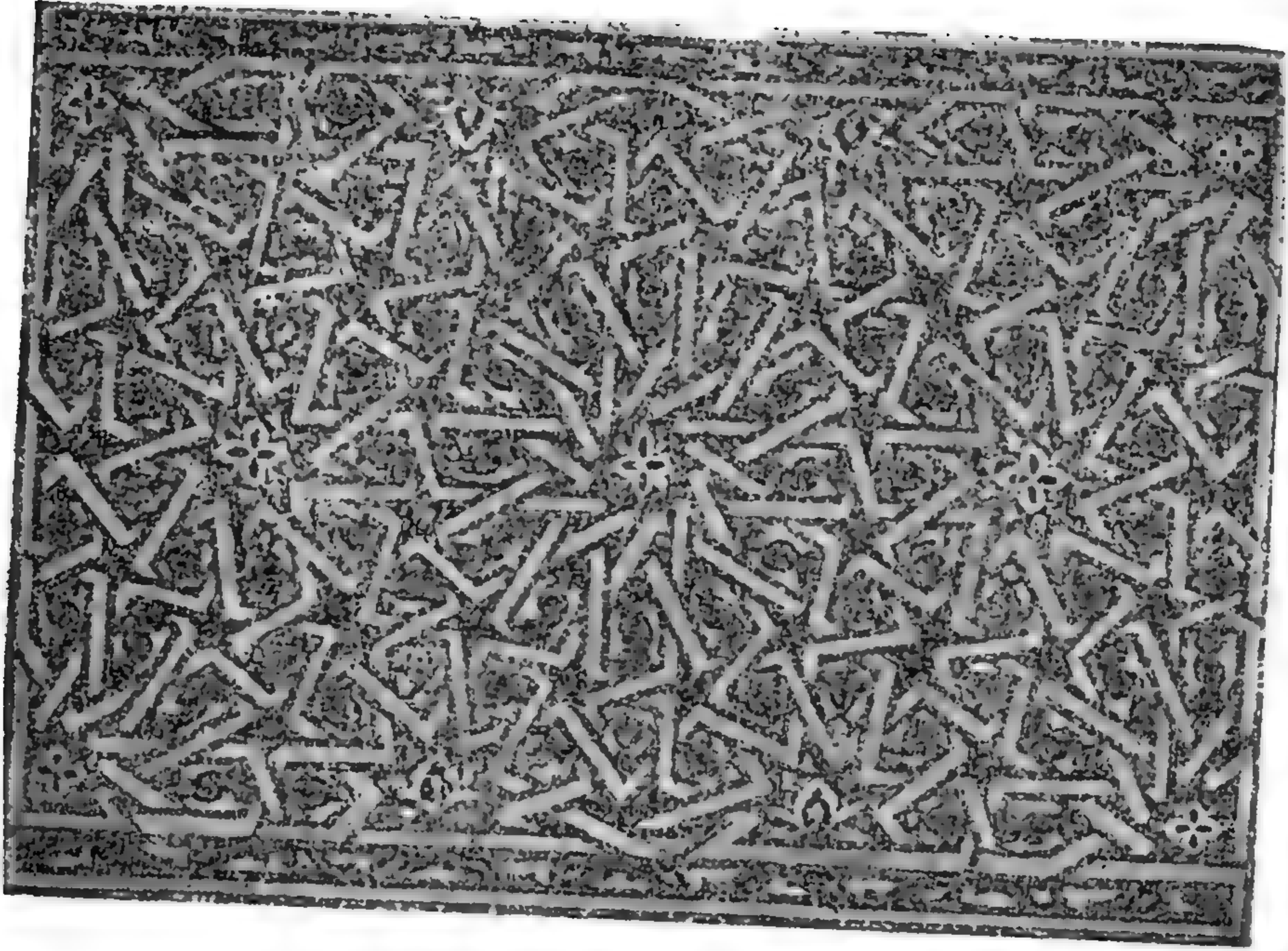
شكل (٢) : فناع افريقي للرقص ، منحوت ، ارتفاعه ٢٨ سم ،  
 وهو مصنوع من الخشب - المتحف النيجيري بلاجوس .





شكل (٣) إدموند ديجا -  
رسم نجح الفنان في إيجاد تلخيص  
إيقاعي للخطوط الخارجية للجسم  
البشري .





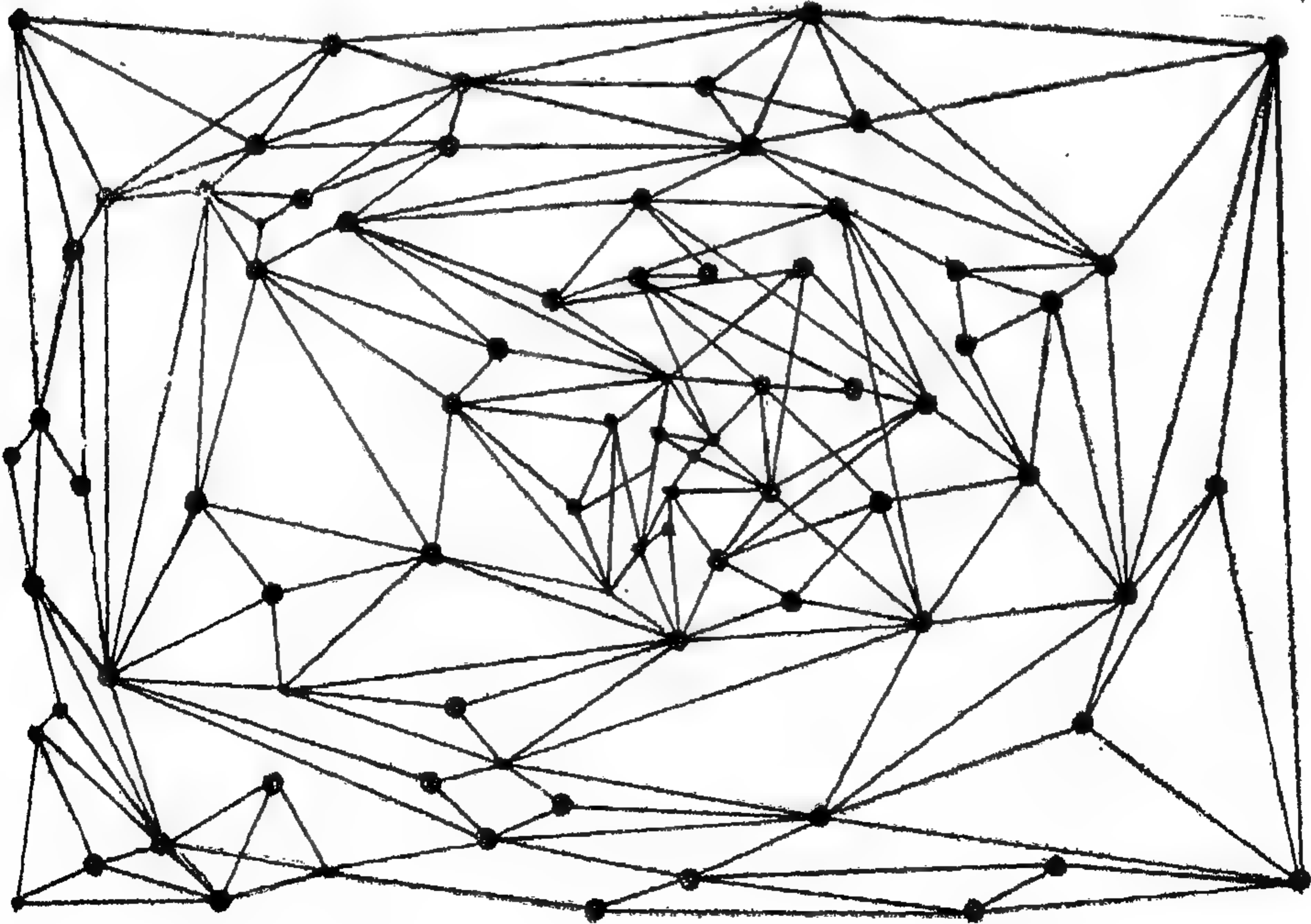
شكل (٤) رسم زخرفى خطى من القرآن ، المغرب ١٥٦٨ م -  
مكتبة المتحف البريطانى بلندن - لاحظ الهندسة السائدة وتداخل  
الخطوط ، وتكرار الاشكال فى ارتباط وتناسق منتظمين .

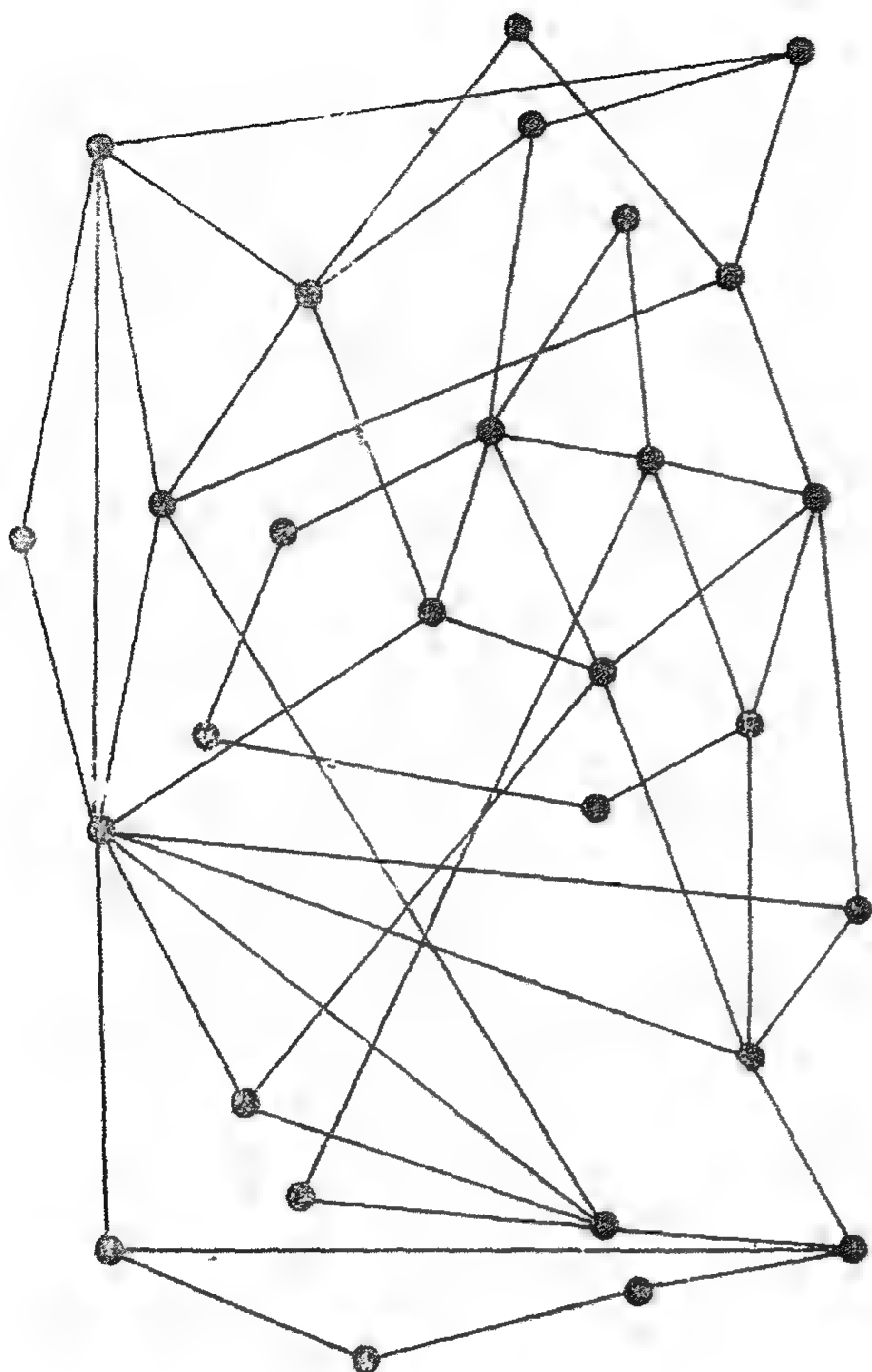




شكل (٥) الكزاندر كالدر  
(١٨٩٨) - « الغابة احسن مكان  
١٩٤٥ » - متحف الفن الحديث  
ستكهولم . ايقاعات خطية مرتبطة  
بمساحات وهي متحركة، فتحدث  
تأثيراً متنوعاً في أثناء الحركة .

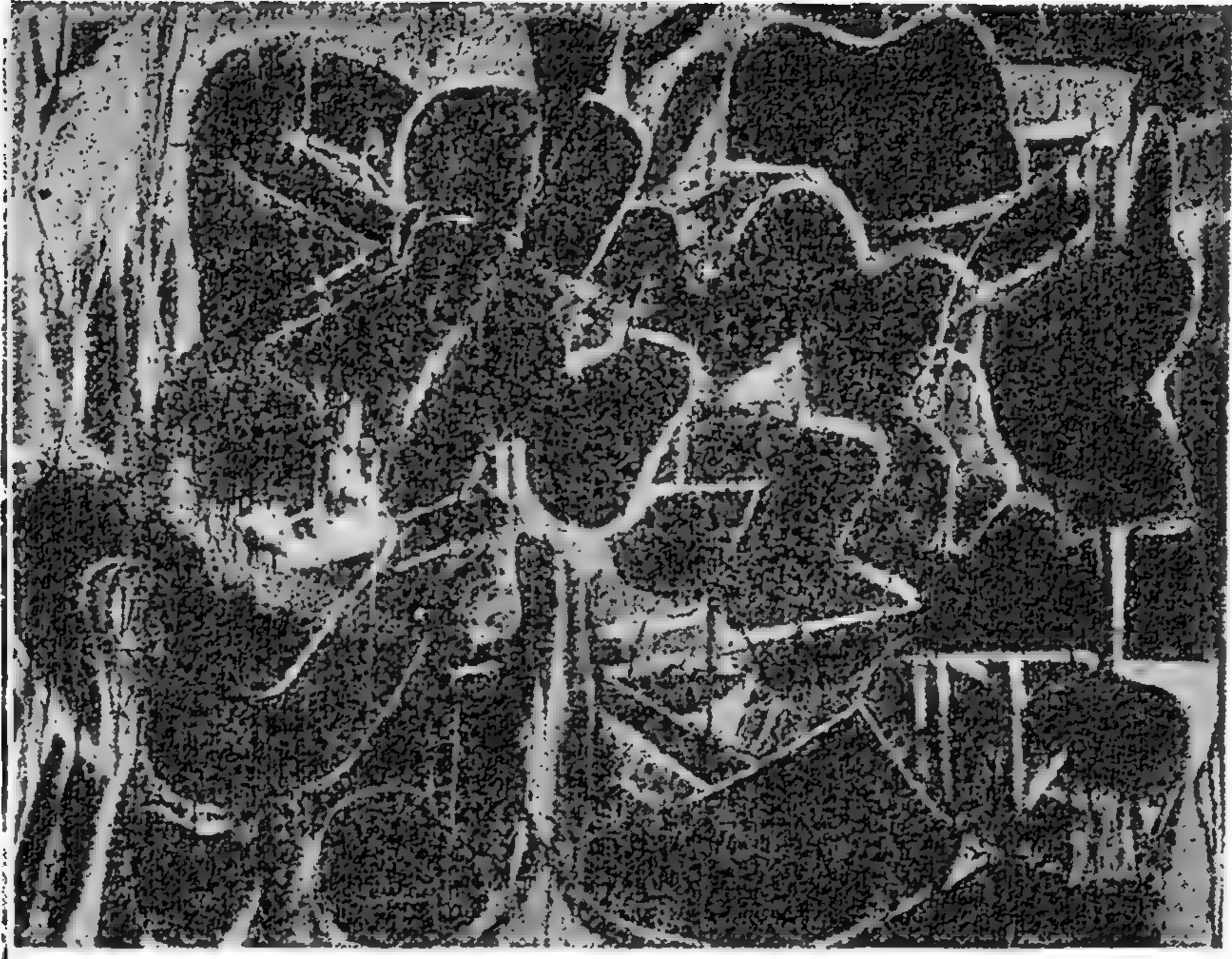
شكل (٧) الطالب حسين احمد جعفرى بشناق ١٠١ ب تربية فنية ١٣٩٦/١٠/٢٧ هـ .





شكل (٨) الطالب بكر عبد  
الله على جمفرى - ١٠١ تربية  
فنية ب ١٣٩٦/١٠/٢٧ هـ .





شكل (٩) ولم دي كوننج - « صورة » ( ١٩٤٨ ) - متحف  
الفن الحديث بشيويورك . لاحظ المساحات القائمة ودورها  
الواضح في خلق الكيان الكلي .



شكل (١٠) فرانز كلين ( ١٩٥٠ ) - « الرئيس » - متحف الفن الحديث بنيويورك • لاحظ قوة المساحة السوداء حينما تحدث شكلا تعبيريا مميزا •



شكل (١٢) بابلو بيكاسو -  
« التمثال النصفى أمام النافذة » .  
هذه الصورة مركبة بمساحات معقدة  
متداخلة ومتزنة ولها خصائص ملمسية  
وحرارية . ساطعة وناعمة .

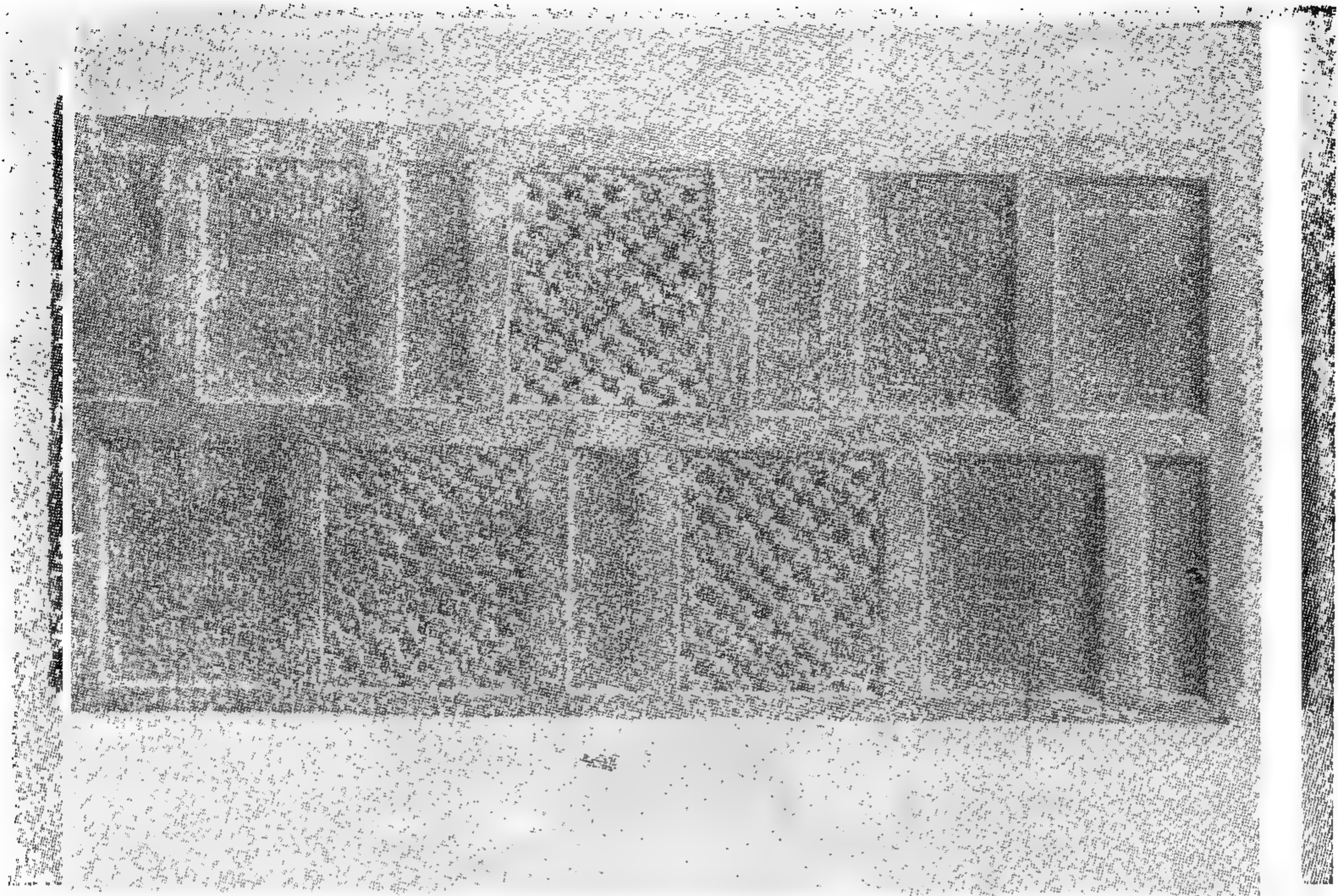
شكل (١٣) فنسنت فان جوخ  
- « السطوح القش » (١٨٨٤) -  
متحف التيت بلندن . استخدم  
فيها المداد ، والقلم الرصاص ،  
والأبيض الصيني على الورق .  
لقد ظهرت الملامس بوضوح  
في خطوط متتامة : رأسية ،  
ومائلة ، وأفقية ، ومتقاطعة ،  
فأعطت معالم للمساحات .



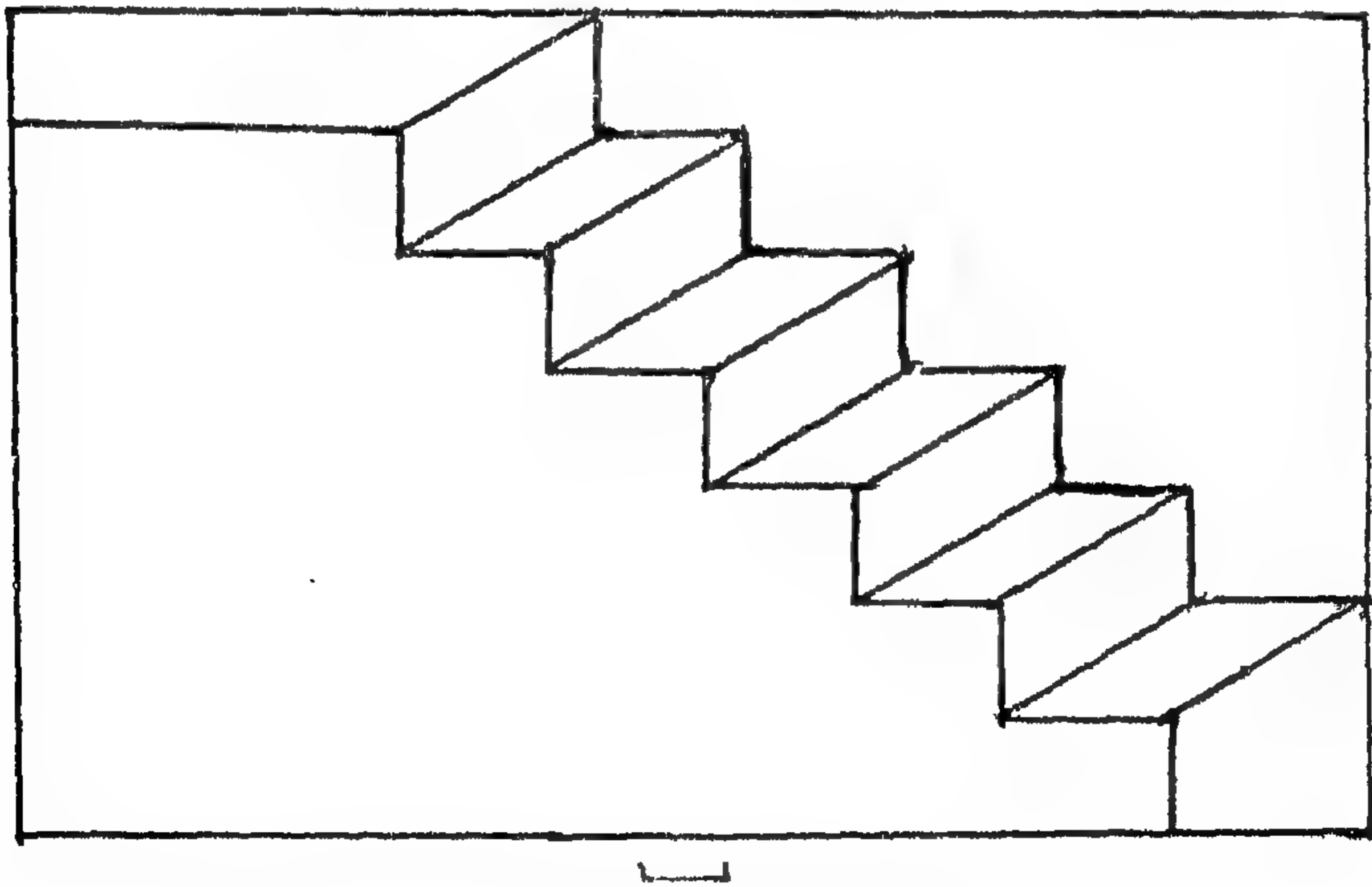




نسكن (١٠) « وجه للساح » - أفريقيا ( ساحل العاج ) . مل  
الحلب ، والقرون ، والاقمشة . مجموع الخامات المتوفرة أكثر اللامس  
التي أعطت ثراءً متميزاً للقناع .



شكل (١٦) يأنوه اسلامى خشبى ، يقوم على هيكل من  
الخطوط الرأسية والافقية ، التى تحصر حشوات متنوعة  
تدخلها الكتابة العربية ، والزخارف الاسلامية ، والمصبغات  
المفرغة .



شكل (١٩) تبادل الشكل مع الارضية - لو نظرت ا على  
انها فى الامام كانت ب فى الخلف ، وبالعكس .



شكل (٢٠) مايكل أنجلو - « اليد اليمنى للنموذج دافيد »





شكل (٢١) مايكل انجاو - تمثال واقعية ، مؤلف  
اللازمة بفلورنسا بايطاليا .



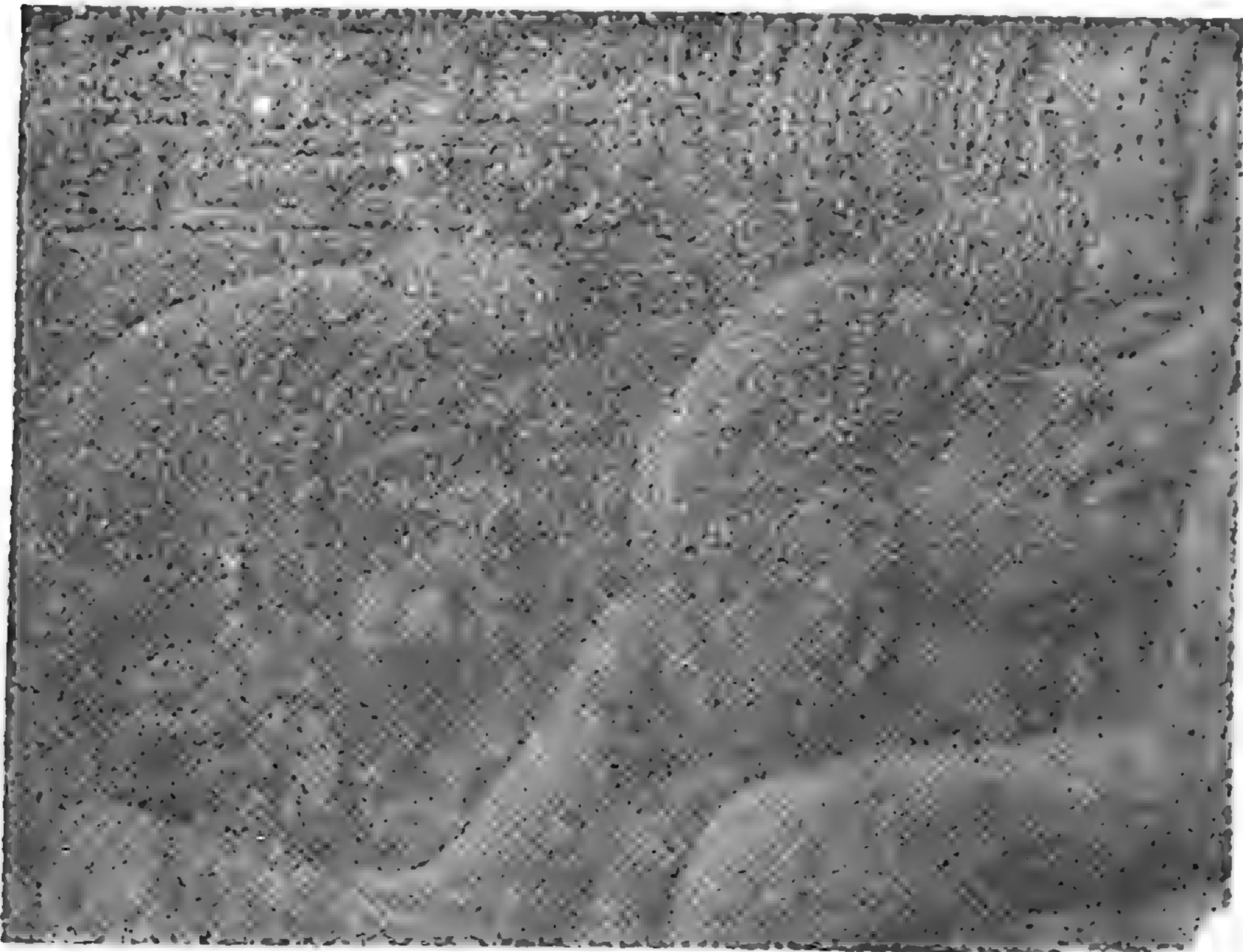
شكل (٢٢) نحت افريقى ، نثال من الخشب من الكونغو -  
من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا .

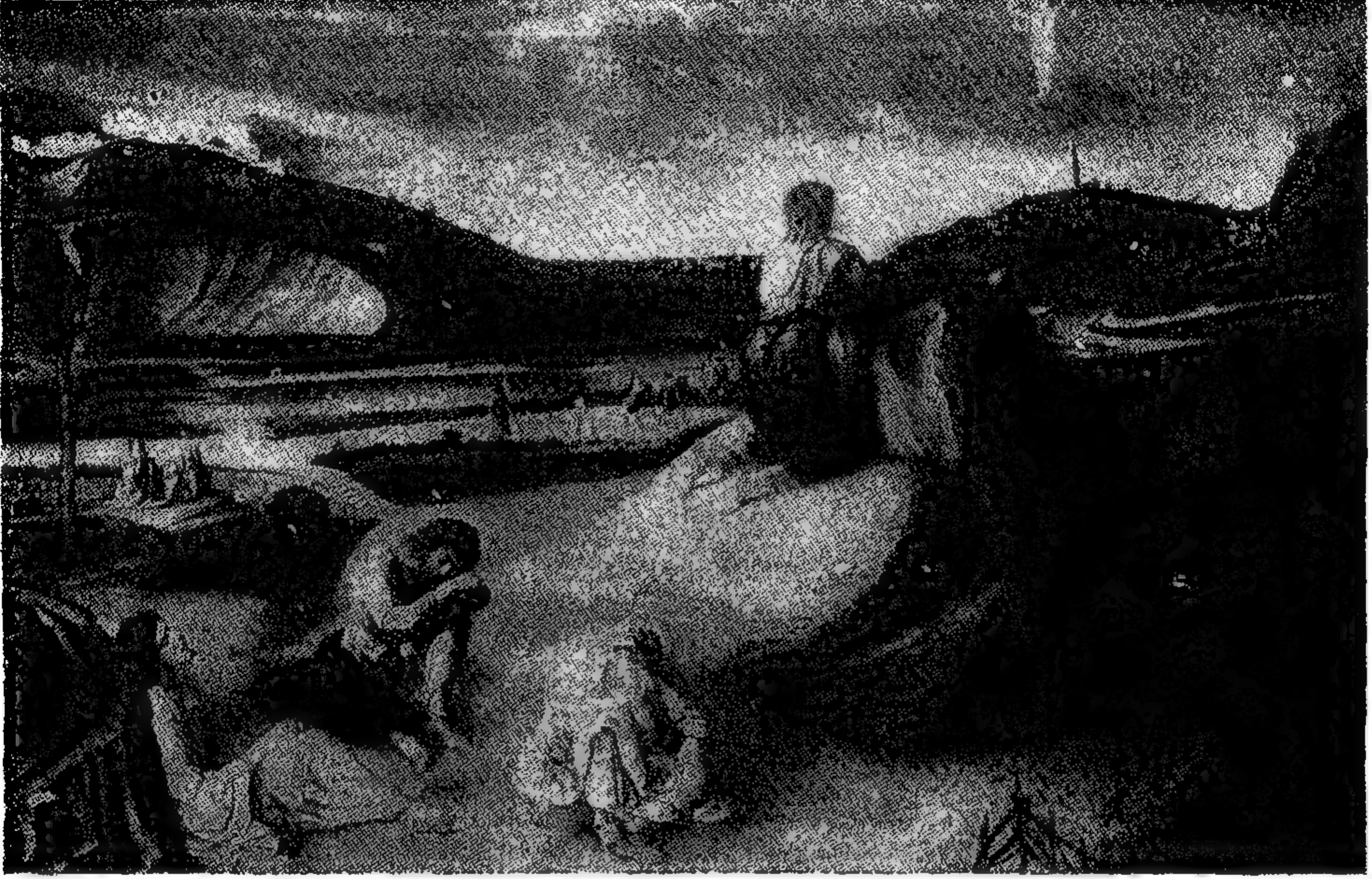




شكل (٢٤) - رمبرانت -  
« وجه » - يتركز الضوء على  
الجانب الايمن للنوحة .

شكل (٢٥) تفصيل من الحفر البارد من مقبرة الجنرال حرمجب في ممفيس ويوضح الرجال  
يهتفون لقائدهم مع الاسرة الثامنة عشرة ( حوالى ١٢٥٠ ق . م ) متحف بروكلن بنيويورك





شكل (٢٦) للفنان جيوفاني بليني - الصراع في الحديقة -  
المتحف الاهلي لندن - مثل واضح لحسن التوزيع والترديد للضوء  
الذي انعكس على الجبال والربوة الامامية والقديسين والطرق  
الافقية والدائرية - حتى أحدث حركة دينمية داخل الصورة .



شكل (٢٧) پابلو پيكاسو « الديك » (١٩٣٢) ، متحف  
الثيت بلندن . تأمل من خلاله توافر عامل الاتزان بين اندفاع  
الجسم الى اليمين وتعويضه باندفاعه للرأس والذيل والمخالب  
العليا جهة اليسار .



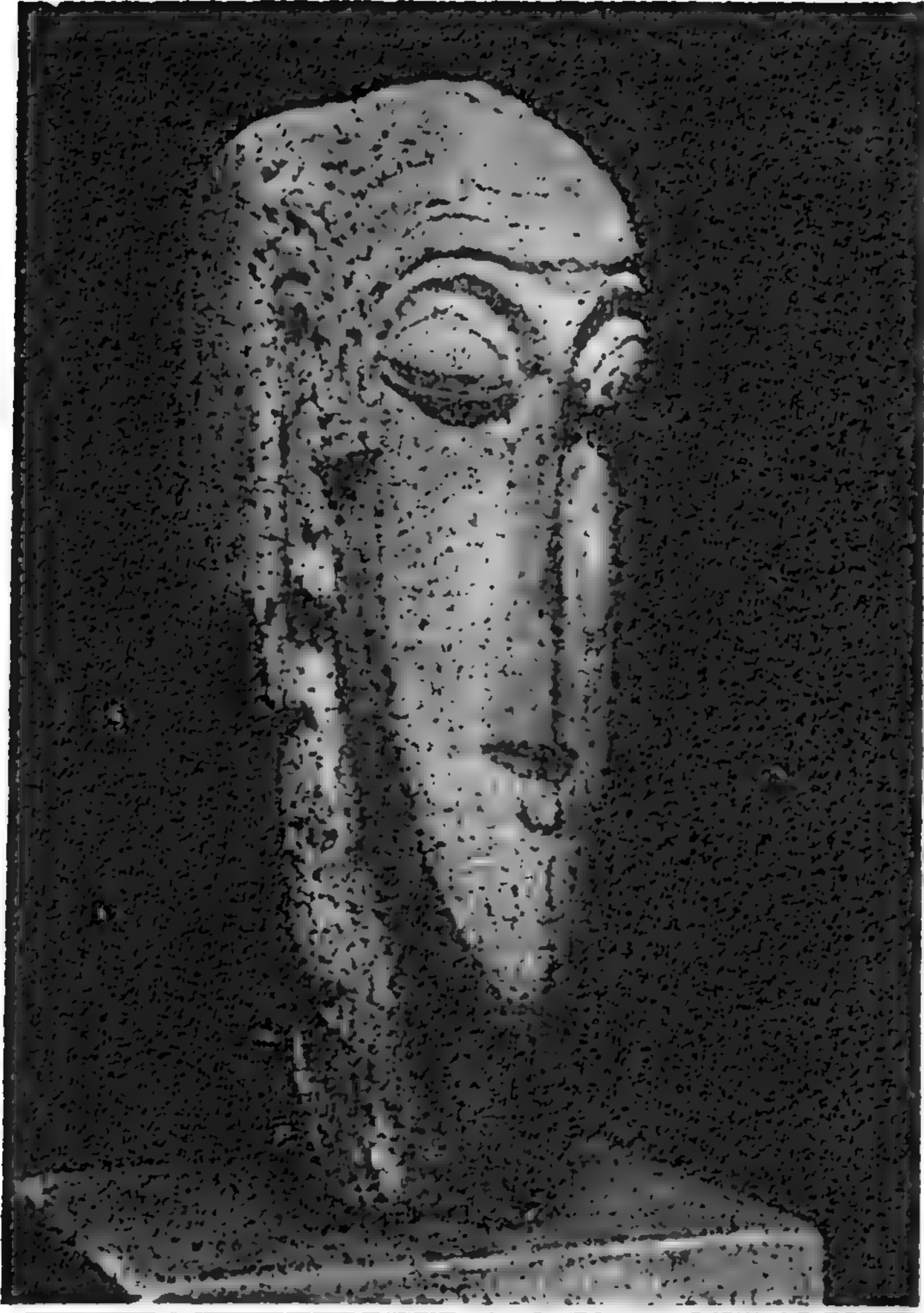


شكل (٣٠) هنرى مور - « شخص مضجع » - مجموعة خاصة - لاحظ انسياب الكتل وعلاقة الفراغات بالكيان الكلى لكل كتلة محيطة وبالخط الخارجى للجسم ، ان احكام العلاقات هنا اوصل هذا التمثال الى ذروة الاخلاقيات التى تتضمن جمال النسب وعدالة التوزيع ودقة الاخراج ، وحيوية التعبير .



شكل (٣٣) بابلو بيكاسو - « المعزة » (١٩٥٠) . وهو تمثال  
صنع من البرنز في عام ١٩٥٢ - متحف الفن الحديث  
بنيويورك .

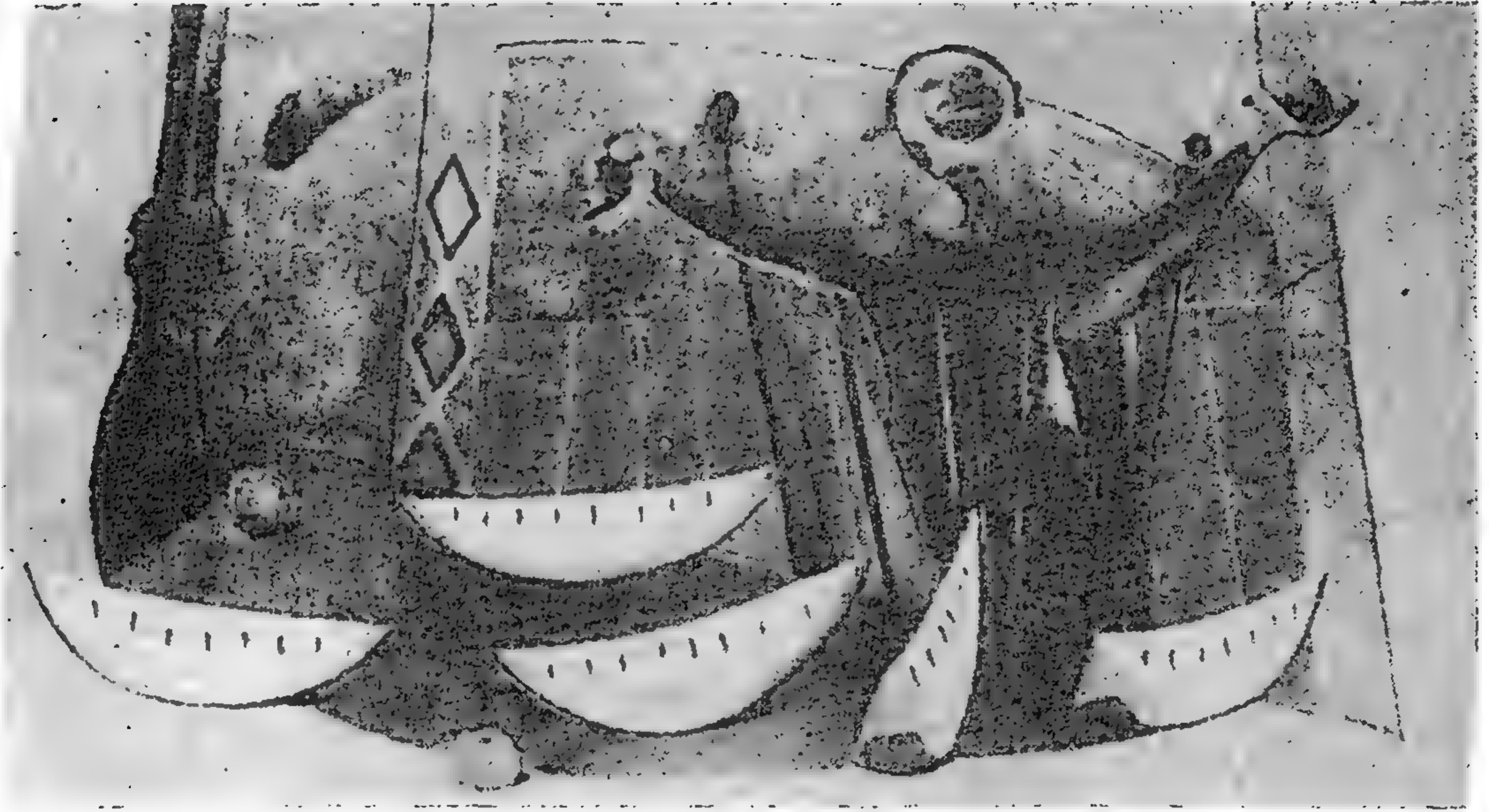




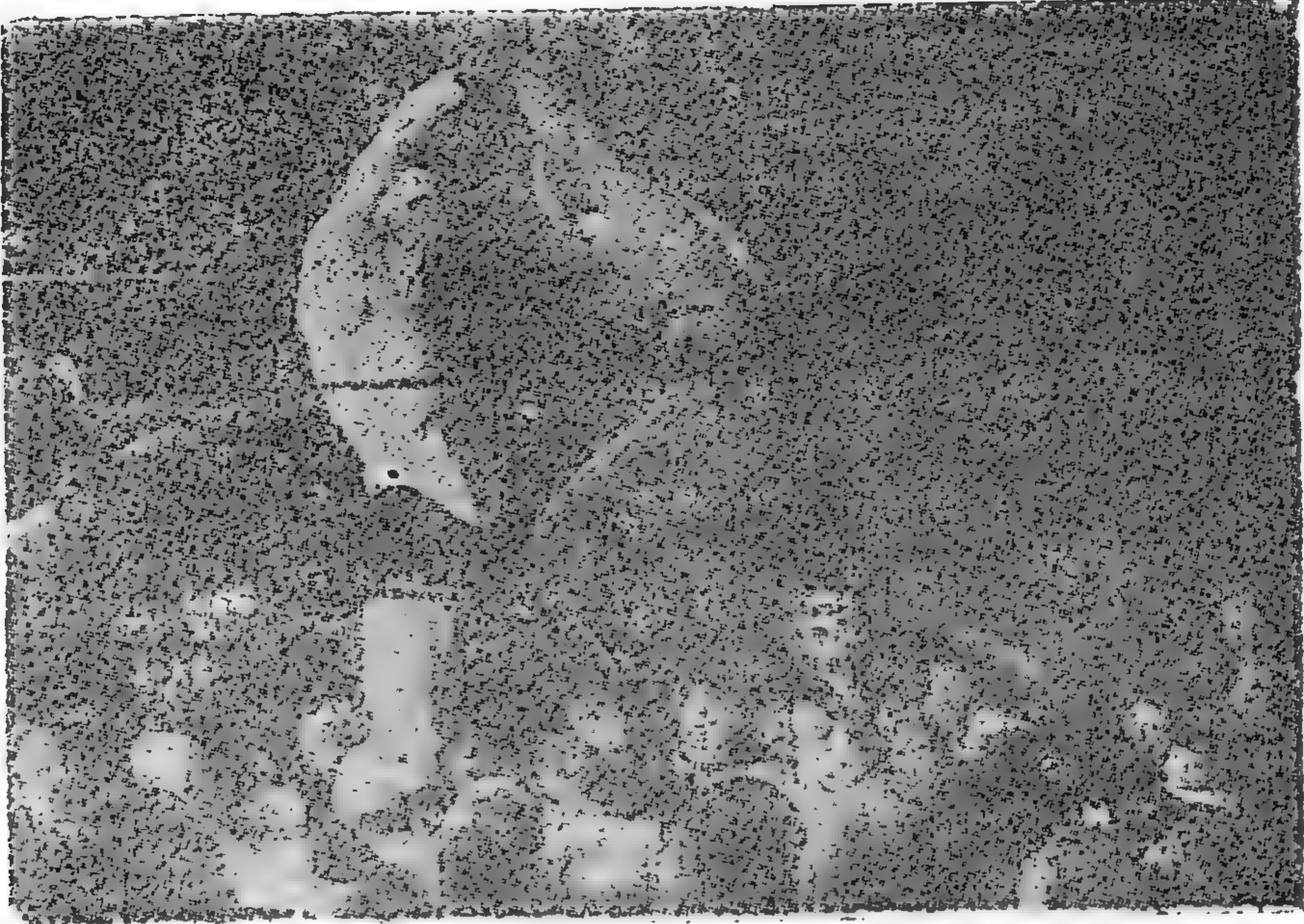
شكل (٣٤) اميدو مودليانى-«رأس» ( ١٩١٥ ل )، مصنوعة  
من الحجر • متحف الفن الحديث بنيويورك • لاحظ  
الصلة بينها وبين الرأس الزنجية ( شكل ٣٥ ) .



شكل (٣٥) نحت افريقي رأس منحوت في الخشب ، ارتفاع ٤٠ سم  
- مجموعة الاميرة جوديللي بباريس . اثر الفن الحرو على الفن الحديث ،  
الطر ( شكل ٣٤ ) لودلياني .



شكل (٣٧) روفينوتمايو - « النهم » ١٨٩٩ - لاحظ توزيع شقات البطيخ المطروحة أمام هذا الشخص النهم الذي يتناولها بابتهاج - كما يمكن ملاحظة الإيقاع القوسى المتردد بين شقات البطيخ وقوس الداعين ، وقوس الباب الخلفى ونغمات اللب الموزعة باتقان فوق شقات البطيخ فى تردد مميز .



شكل (٣٨) جورج بيلوز ( ١٨٨٢ - ١٩٢٥ ) « عفسوان في  
النادي » ، المتحف الاعلى للفن واشنطن د . س . لاحظ  
الحركة وجمال التكوين والاضواء والانديفاع في اتجاه واحد ،  
وسحر التلقائية في صياغة الكيان الكلى للوحة .





شكل (٤٥) رأس من التراكوتا لشييطان من العصر البابلي  
( القرنان السابع والسادس قبل الميلاد) - المتحف البريطاني  
التمثال ملئ بالخيال الذي يلخص القسوة والشراسة من  
عديد من وجوه الحيوانات المفترسة .

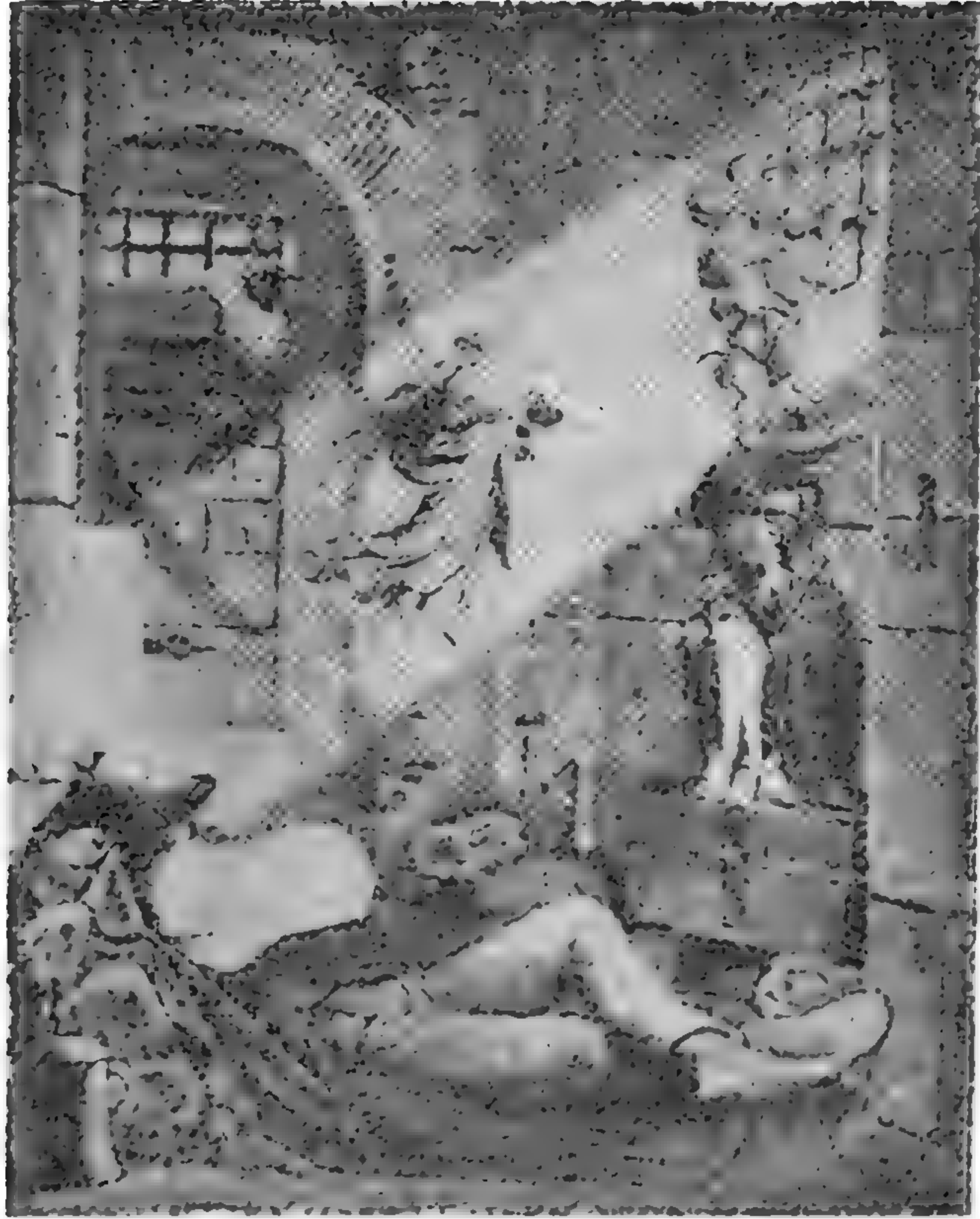




شكل (٤٧) جيو بومودورو - « واحد » ١٩٥٩ - متحف  
التيت لندن - برونز ١١٤ x ٨٢ x ٢٥ بوصة لاحظ القوى  
التصارعة التي يحملها هذا الجسم واستطاع الفنان ان يوحد  
بينها في هذا الكيان الذي يشبه ظهر الانسان .



شكل ( ٤٨ ) ماكس بكممان (١٨٨٤-١٩٥٠) - « العائلة » . تأمل وضع الايدي الذي لعب به الفنان ليوضح مغازى مختلفة مع كل شخص ، الفكر ، المكتتب ، والمهتم بنفسه ، والصورة في مجموعها مثل واضح على الاسلوب التعبيري بمعناه الحديث .



شكل (٢٩) شويتد - « حلم المسجون » . عبارة عن  
مجموعة خيالات متعددة لاشباح يمتطى كل منهم كنفى الآخر  
ليصمد حتى مصدر الخلاص الوحيد في السجن وهو « النافذة »  
التي تمت الشعاع الباعث للامل وللبحث عن الحرية .





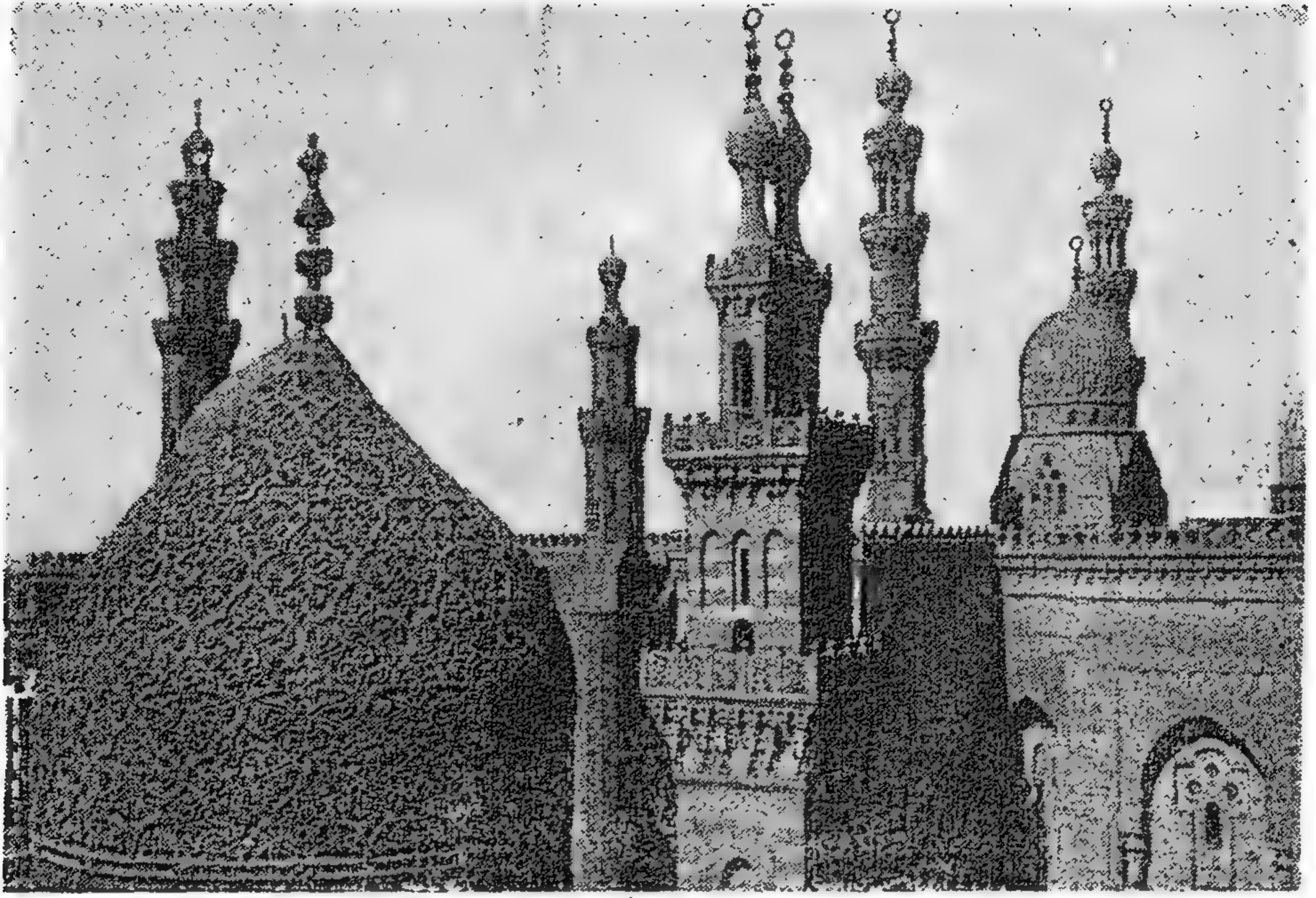


شكل (٥١) بابلو بيكاسو ( ١٨٨١ - ١٩٧٣ ) - « الثور  
الاسود » (١٩٤٧) - متحف جاليري لويس ليريس بباريس .  
لاحظ التلخيص التجريدي الذي اتسم به هذا الثور ،  
بمساحات سوداء معبرة ، وخطوط خارجية ملخصة : للظهر،  
والامام ، والبطن ، والأرجل .





شكل (٥٢) باربارا هبورث « شخصان » ( ١٩٦٤ )  
متحف التيت بلندن . مدخل هندسي للتجريد ، يلخص  
روح أدبي متجاورين .

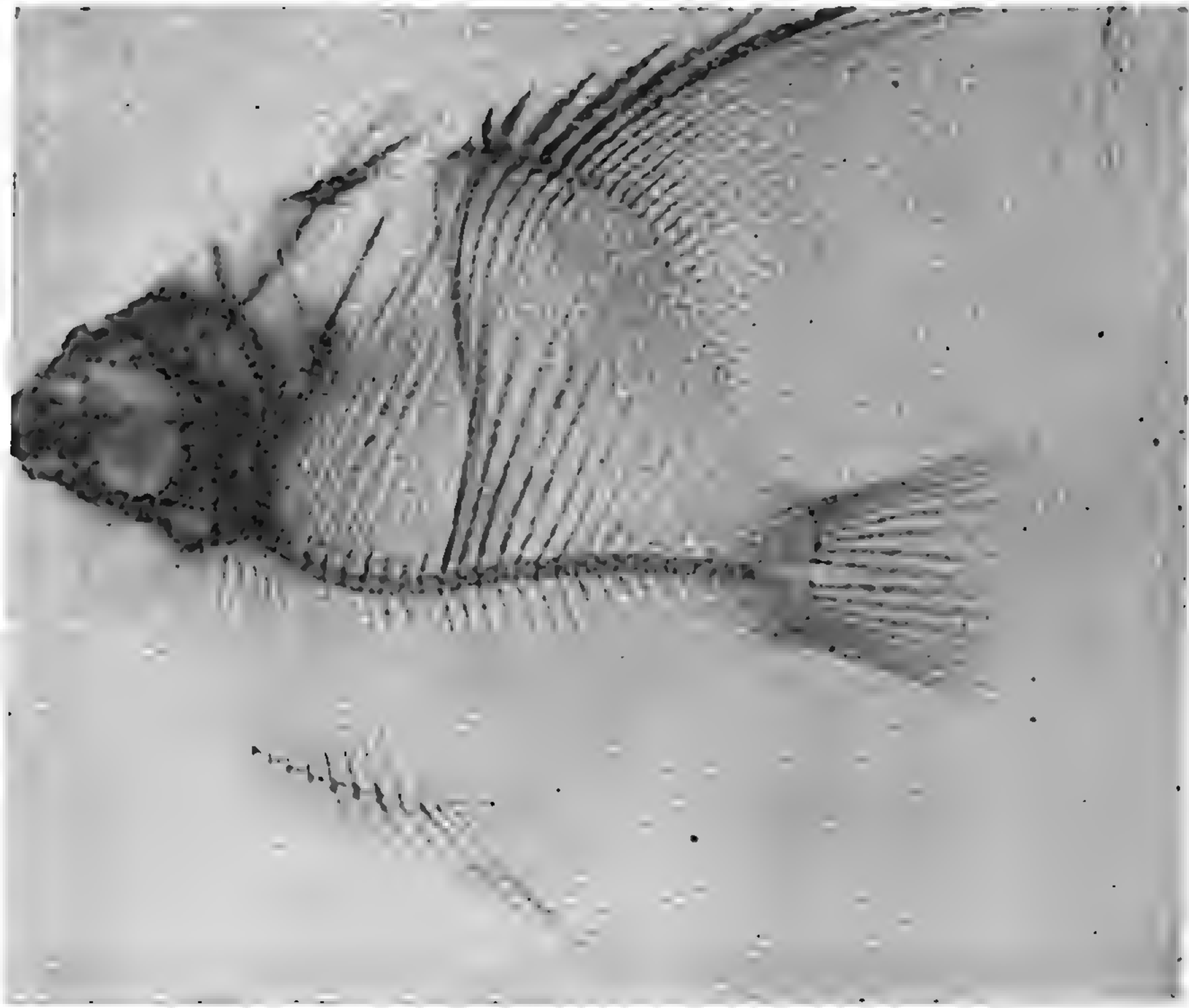


شكل (٥٣) القاهرة - مدينة الالف بئدنة ، لاحظ كرائش  
الاسطح ، وتكرار المرائش التي تمثل مظهرا تجريديا مستوحى  
في أغلب الظن من شكل الانسان .



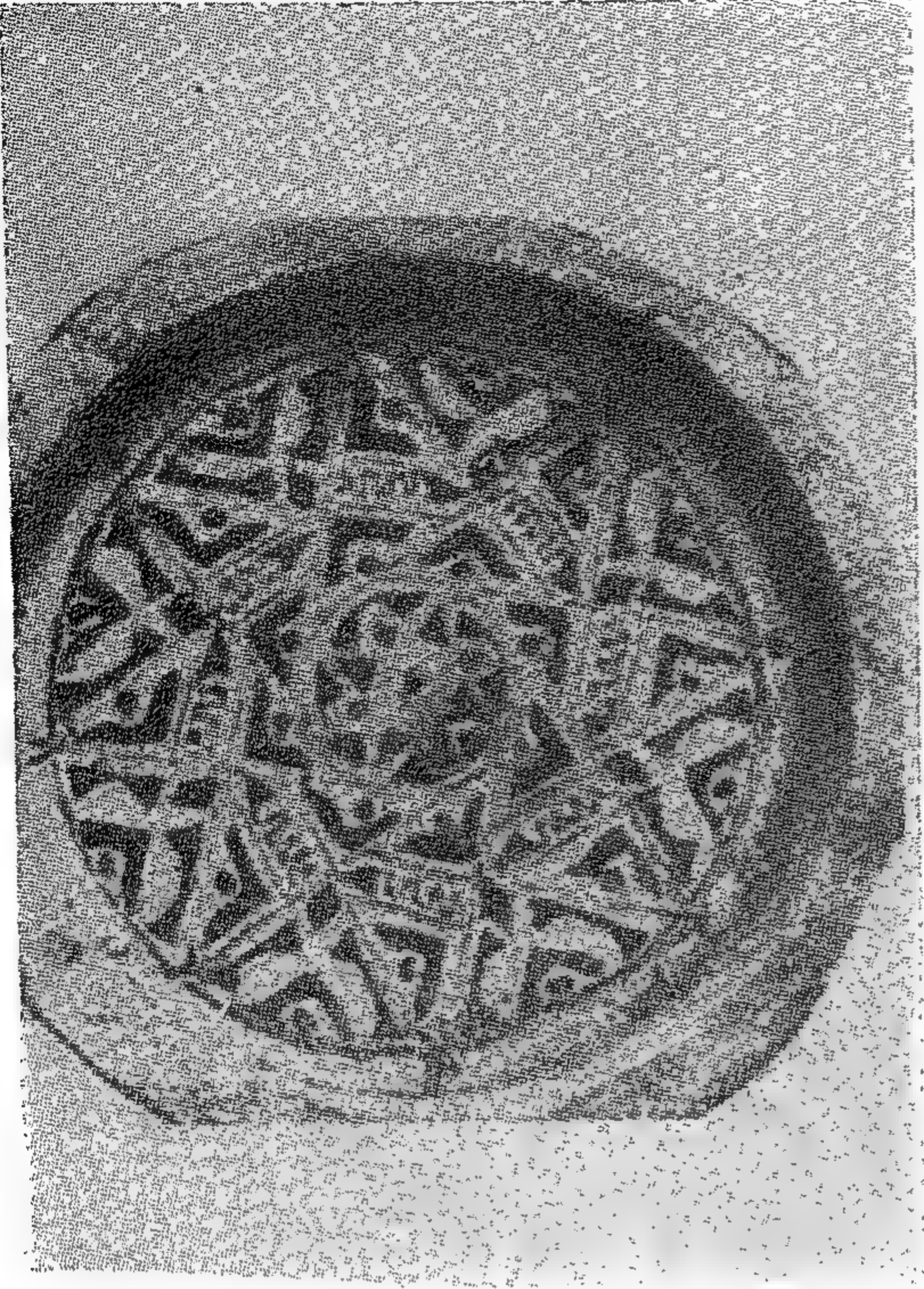


شكل (٥٤) صفحة من  
القرآن بها سورة الفاتحة  
وحولها الزخارف الاسلامية .  
وتنظيم الصفحة بكتاباتها يعد  
من المظاهر التجريدية المبرزة  
التي تحمل براعة التصميم .

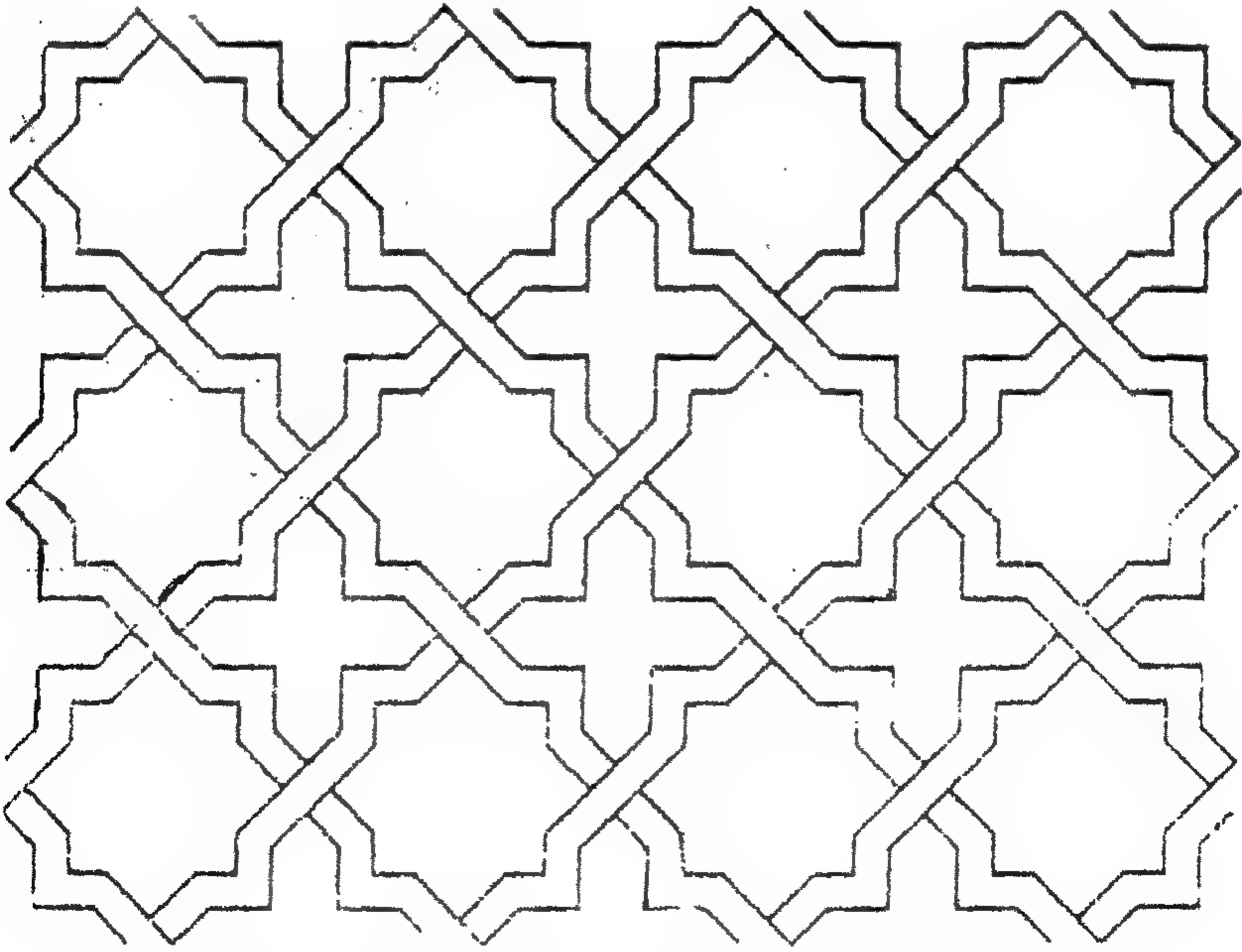


شكل (٥٥) « هيكل سمكة » - وهي تحمل نظاما تجريديا  
 ايقاعيا في تكرار العظام وتوازيها بميل متدرج ، وفي اتجاهات  
 مختلفة ، من سلسلة الوسط حتى الزعانف أسفل وأعلى  
 السمكة ، وفي الدليل . اليس فيها نظاما ايقاعيا تجريديا  
 لا يحتاج الا الى لمسات ضئيلة من الفنان ، ليحصره في لوحة  
 ويخفي منه معالم السمكة .



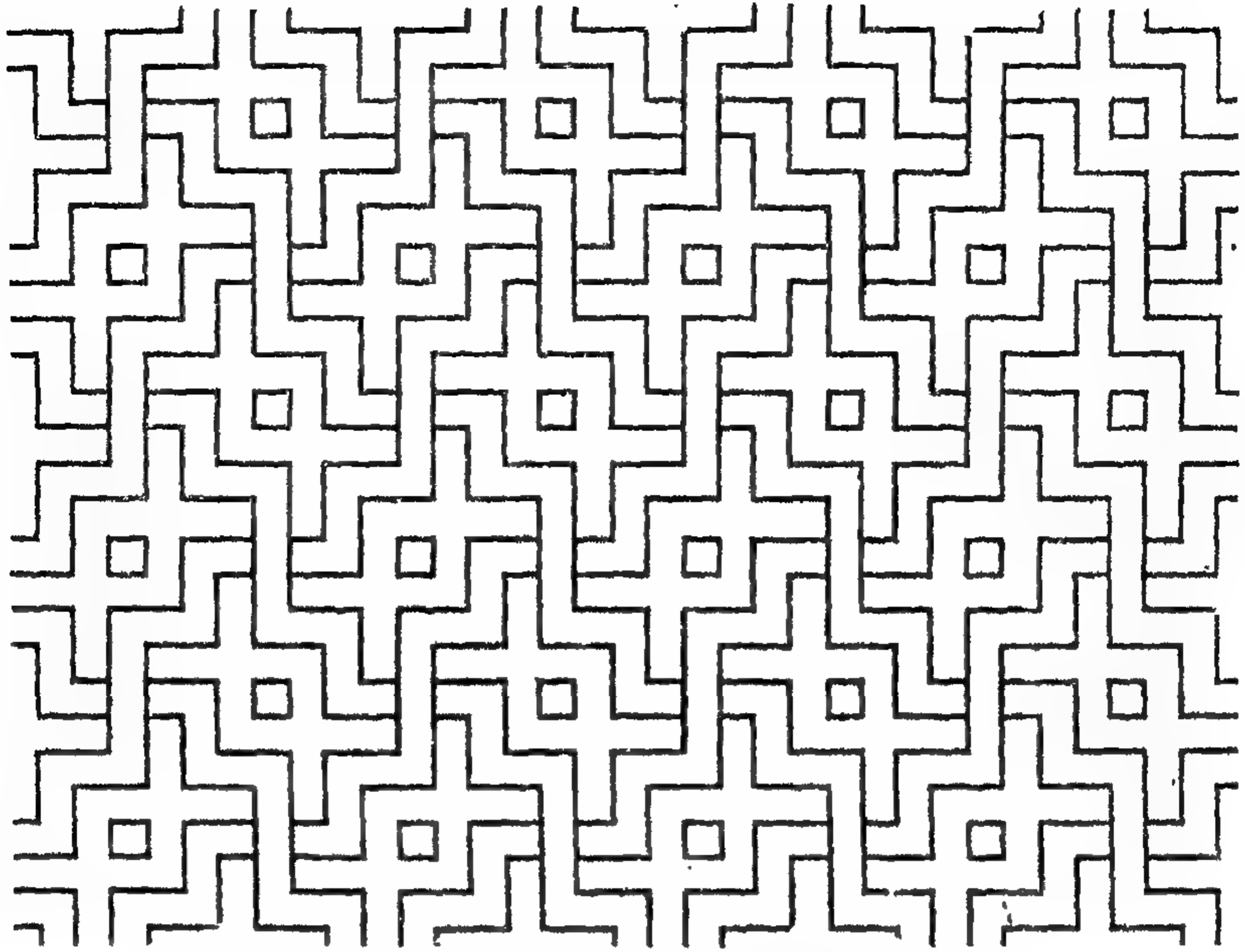


شكل (٥٦) شبك قلة من  
التراث الاسلامى ويرى فيه  
تجريد هندسى متلائم مع  
استدارة رقبة القلة .

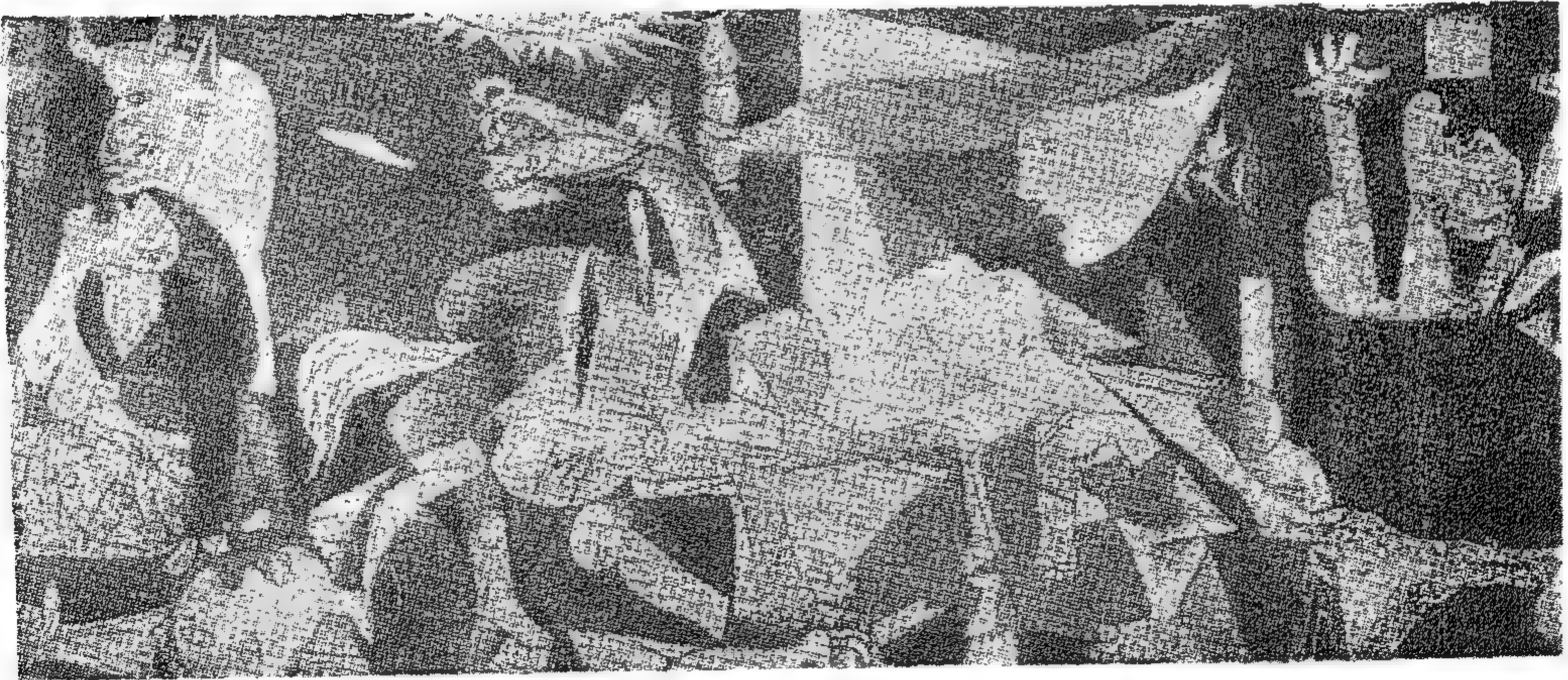


شكل (٥٧) تجريد هندسى اسلامى مؤسس على شكلين متشوعين متتاليين  
وكل شكل منهما يتمم الآخر . والشكل هنا لا نهائى لا تحده بداية او نهاية .





شكل (٥٩) يتكون الايقاع من متواليات هندسية قوامها ٣، ٣ راسي وافقى يتبعها ه احيانا راسية واحيانا أفقية بالتبادل وعملية التكرار تحصر مربعات وتولد اشكالا متقابلة بالتبادل ، والايقاع لا نهائى ، أى يسترسل الى ما لا نهاية .



شكل (٦٠) الفنان الراحل بابلو بيكاسو - « جورنيكا » ( ١٩٣٧ ) ، من معروضات متحف الفن الحديث بنيويورك ، وقد اعيدت للابن قبل وفاته . الصورة تحكى فى رموز مأساة جورنيكا التى اطرها النازى فى ذلك الوقت بوابل من القنابل فاضحاها هشيما تدرود الرياح . والرموز المعبر عنها قنير الفرع ، فرأس الثور تمثيل وحشية الطيارين الازبيين والفاشست الذين القوا بقتابلهم على المدينة ، والحصان يرمز لارض اسبانيا وقد جرحت الى درجة الموت ، اما الرأس التى تصرخ والدراغ التى تحمل المصباح فترمز الى الضمير الانسانى الذى يلقى ضوءا على هذه المناظر المرعبة ، لييلوم بنى البشر . انها لوحة رمزية تعبر عن المأساة الانسانية بأسلوب حديث يوضح عمق العلاقة بين الفن التشكيلى ، والحياة .

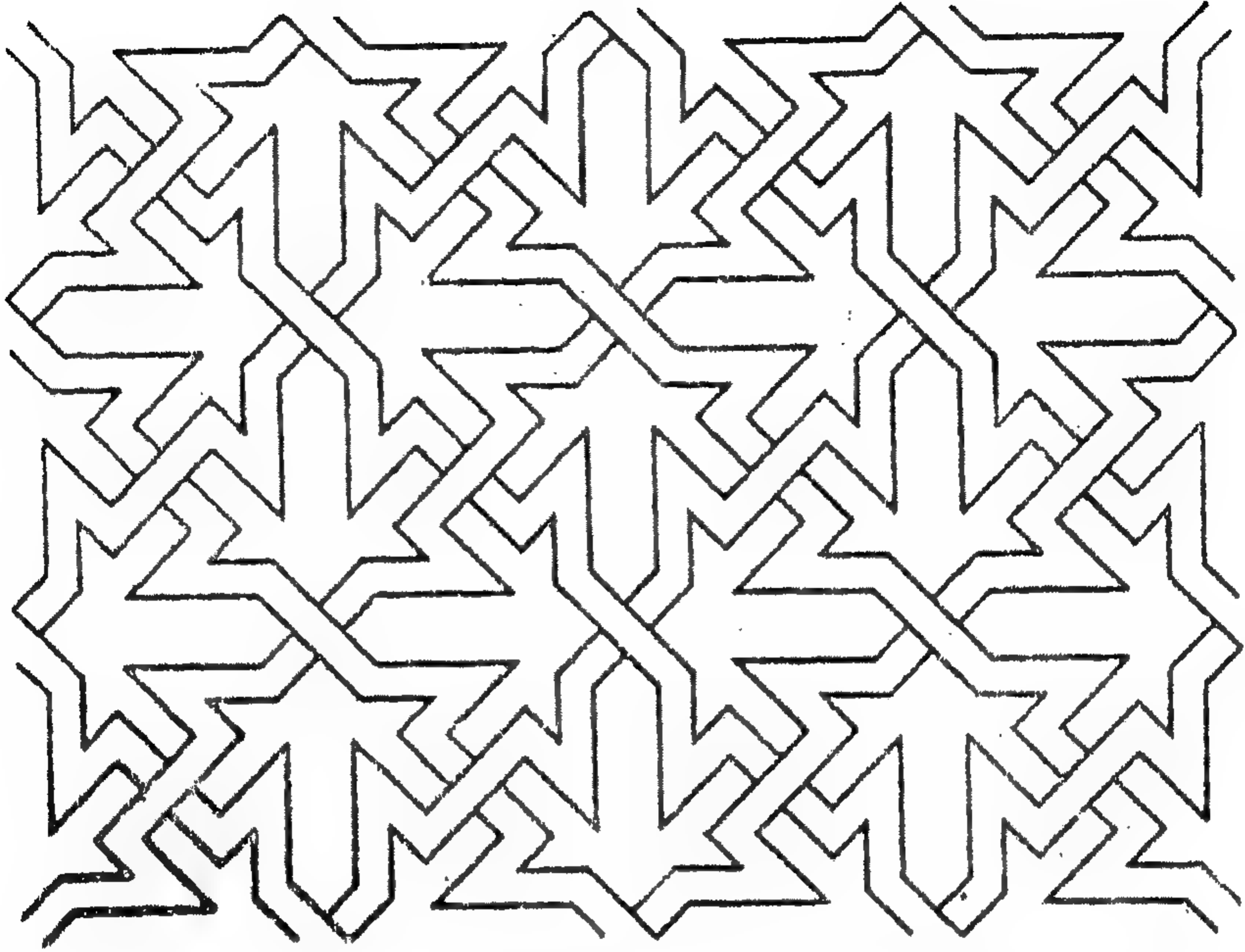


شكل (٦١) رأس لمقدمة سفينة من نهر  
النيل بلجيكا ، نحتت بين القرنين الرابع  
والخامس بعد الميلاد - المتحف البريطاني  
بلندن . تأمل قوتها التمجيرية التراجيدية  
وامكانية الافادة منها في النحت التجريدى  
الحديث . .

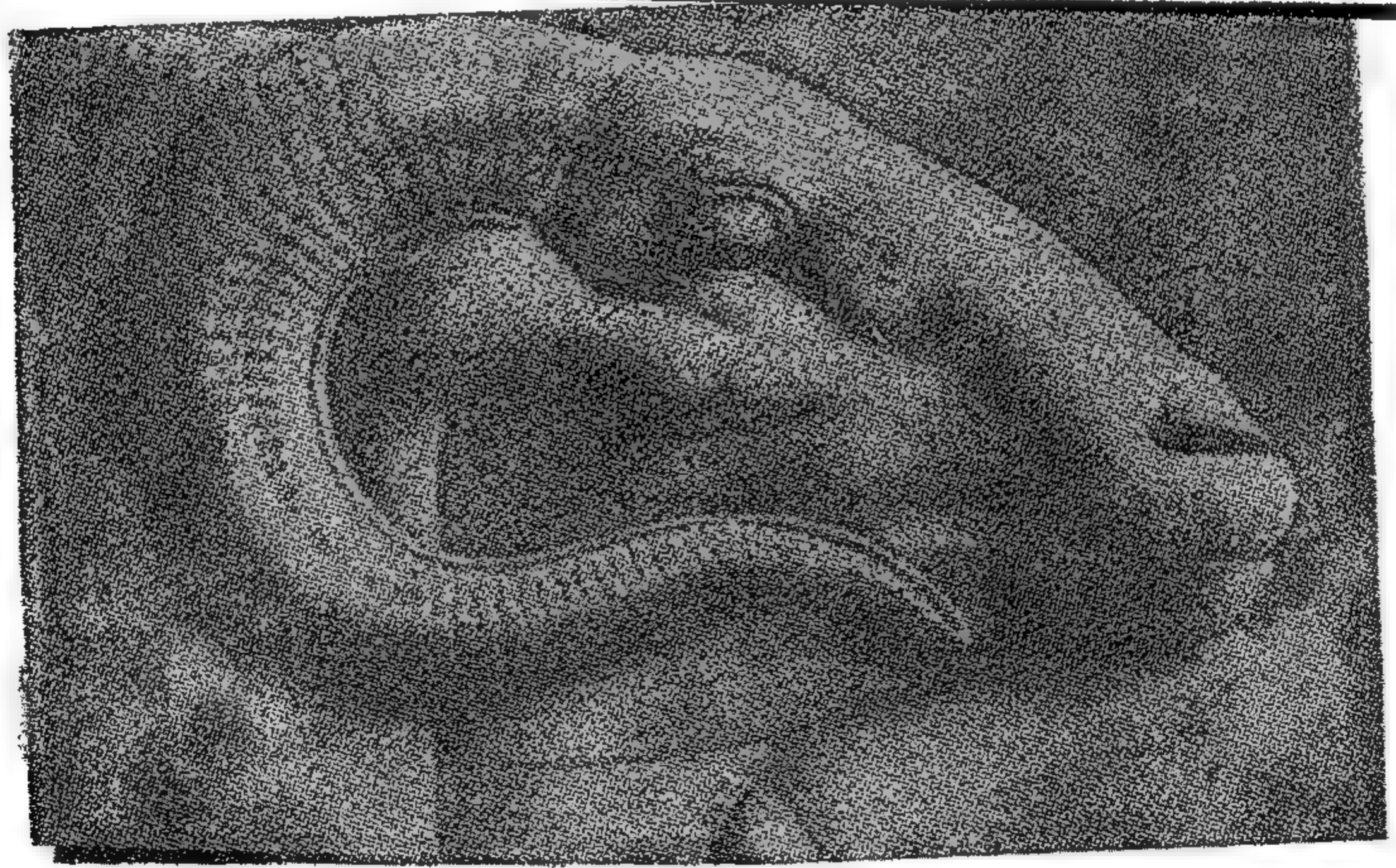


شكل (٦٢) تشكيل لطفل في السابعة - « الراعي والغنم » . هذا التشكيل تنظمه  
 ابتاعات قوسية متصلة في ظهور الحيوانات التي تنكمش وتمتد ، وتقل وتتكشف وهي تسير  
 متلاحمة بحدى من الراعيان إلى الإمام .





شكل (٦٤) رسم هندسى اسلامى متكرر لانهاى مؤسس على قواعد رياضية محكمة ، وهو يوضح ايقاما تجريديا مستقرا .



شكل (٦٧) لوحة بارزة لرأس كبش من العصر البطلميوسى فى مصر ٢٣٠ - ٣٣٢ ق.م واللوحة مصنوعة من الحجر الجيرى ارتفاع ٦١ بوصة ، وعرض ٨١ بوصة . وهو من الانسياء المقدسة فى ذلك العصر ، لاحظ العبادة التى تكسو جسمه وتأمل الابداع المنظم المتدرج فى شكل القرن بتفاصيله ، وشدة الملاحظة للدقائق فى التعبير ، والتى تبين تزاوجا بين العلم والفن - متحف المتروبوليتان بنيويورك .

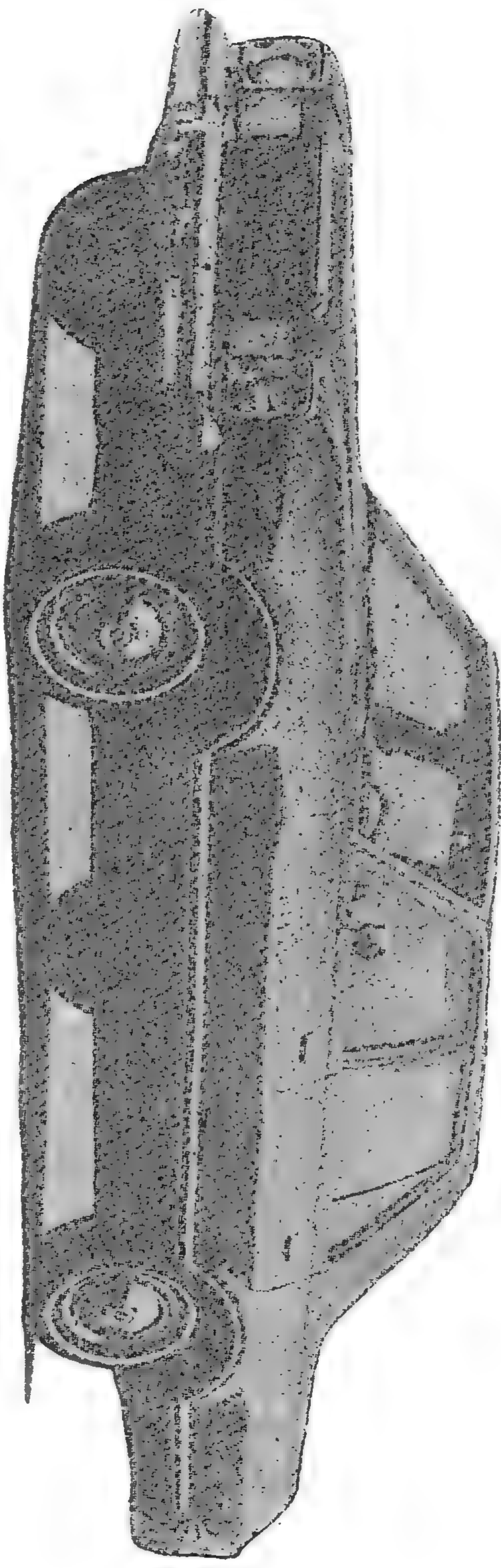


شكل (٦٨) سلفادور دالي « تحذير الحرب الاهلية » (١٩٠٤) متحف الفن الحديث  
بفلادلفيا . لاحظ خيال الفنان وقدرته على ايجاد صورة لجسم الانسان المصغر بممول  
الحرب وعلامات الاذى والاستفائة التى يشن بها الوجه وكل الاصابع المتوترة ، بينما تبدو  
السماء المليدة بالغيوم ، والارض المتبسطة وهما رمزان يشيران الى أن الدنيا بخير ،  
والانسان هو الذى يحولها الى مأساة .

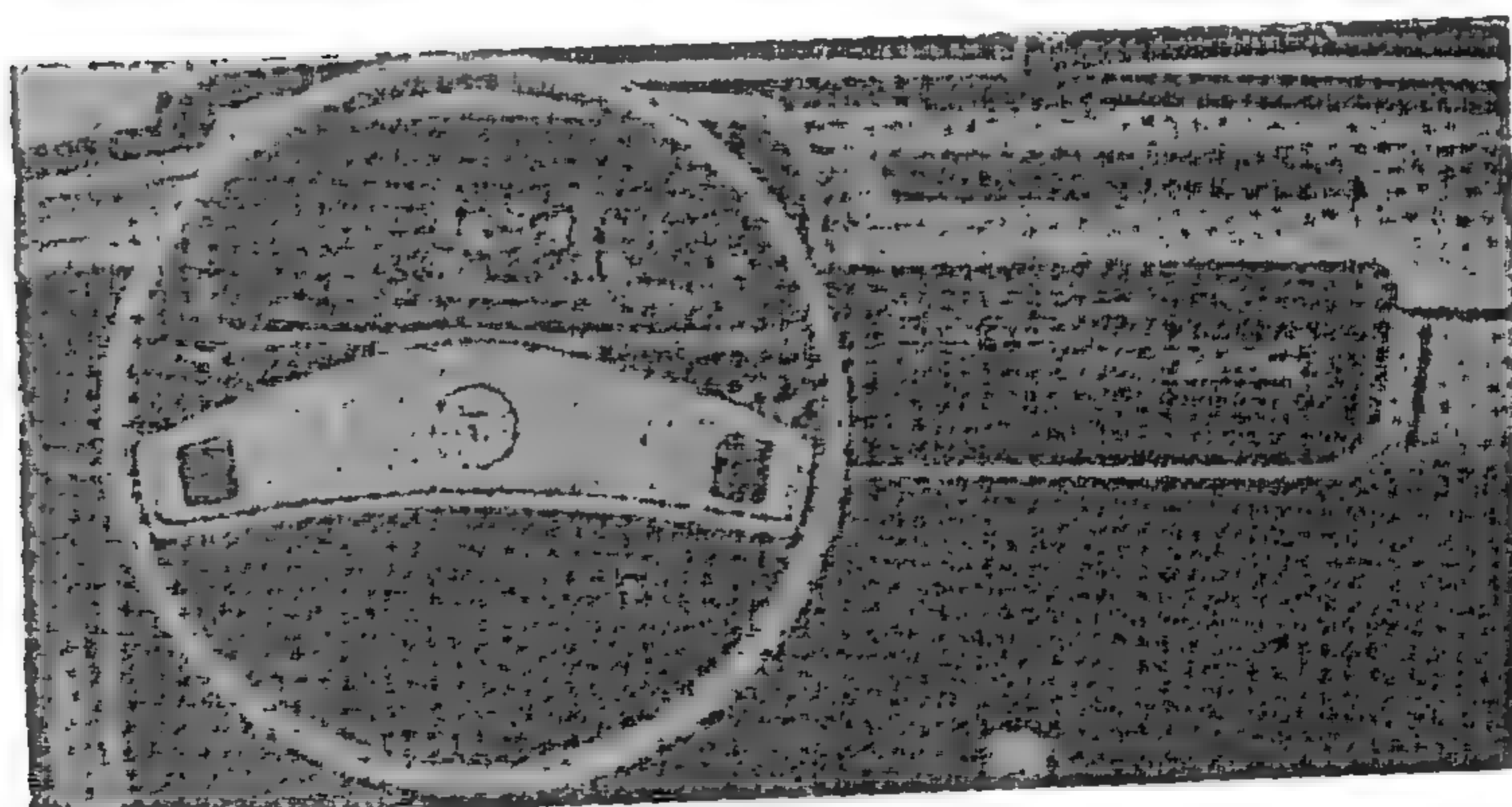
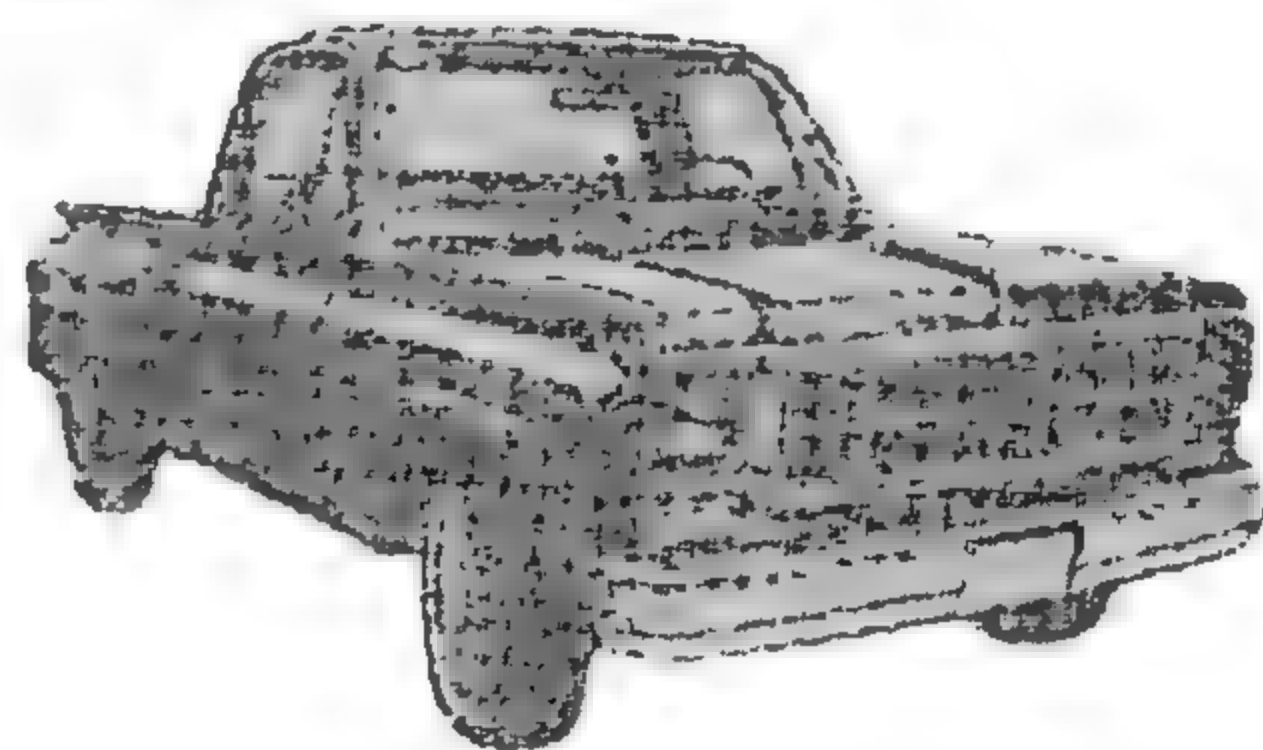
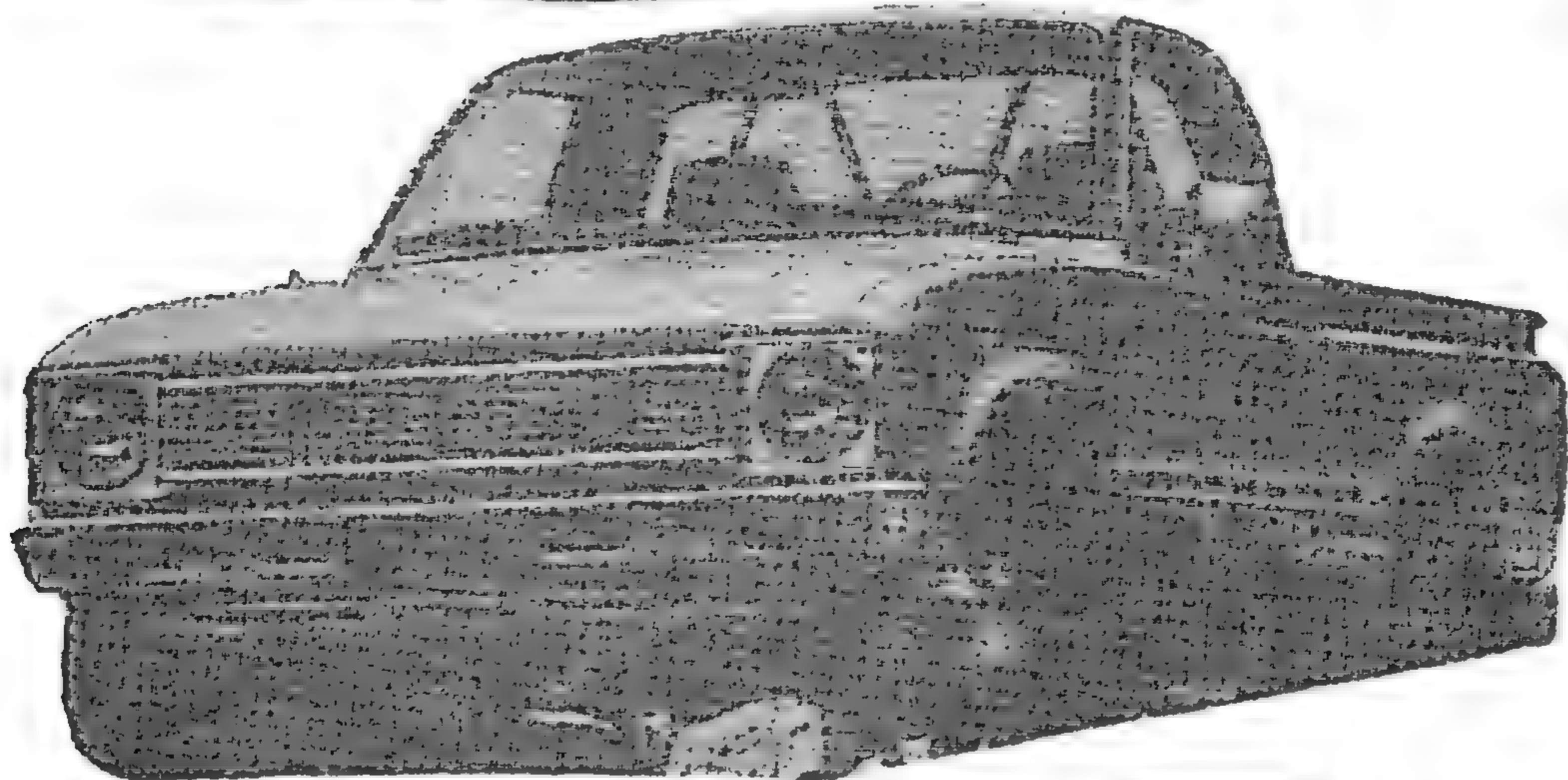
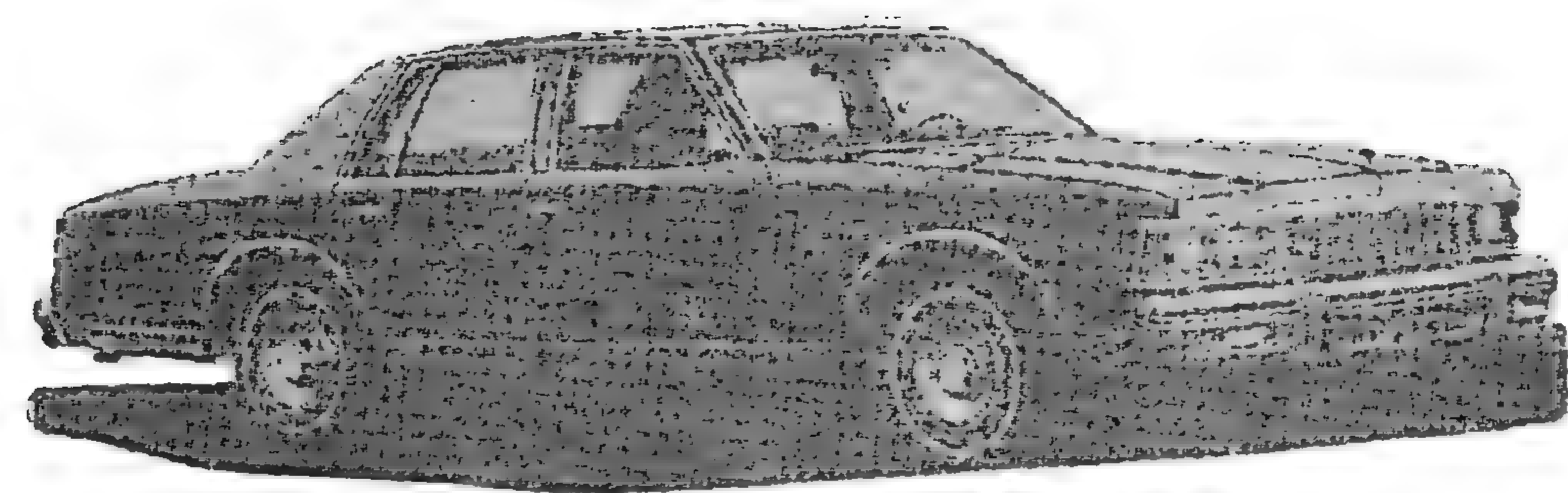




شكل (٧١) فرانكسكو جوبا - عن حلبة مصارعة الثيران  
بأسبانيا - متحف بونا - تأمل الحركات ، والتجمعات ،  
والاضواء ، وعنف اندفاع الثيران ، وشغف الجمهور ووقفاته  
القلقة التي تنبع من حب الاستطلاع . الا يرضع التعبير التشكيلي  
في هذه اللوحة ، ان هوايته مشيرة ذكية ؟

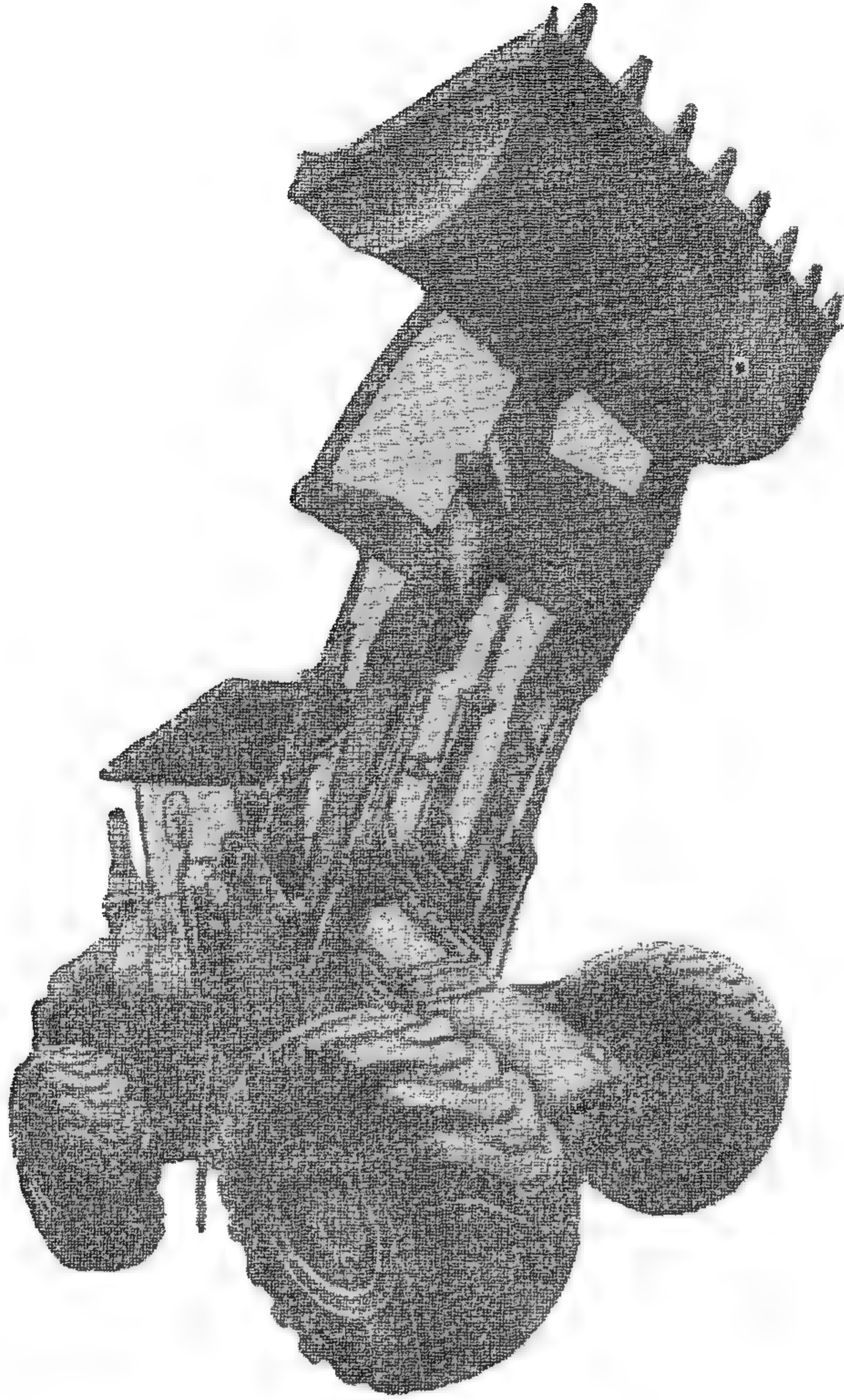


شكل رقم (٧٢) شكل حديث لمسيارة بلايموث - انظر انسياب الشكل وتناسقه ، وروابط الفن بالصناعة وبالوظيفة  
لخدمة الإنسان في القرن العشرين .



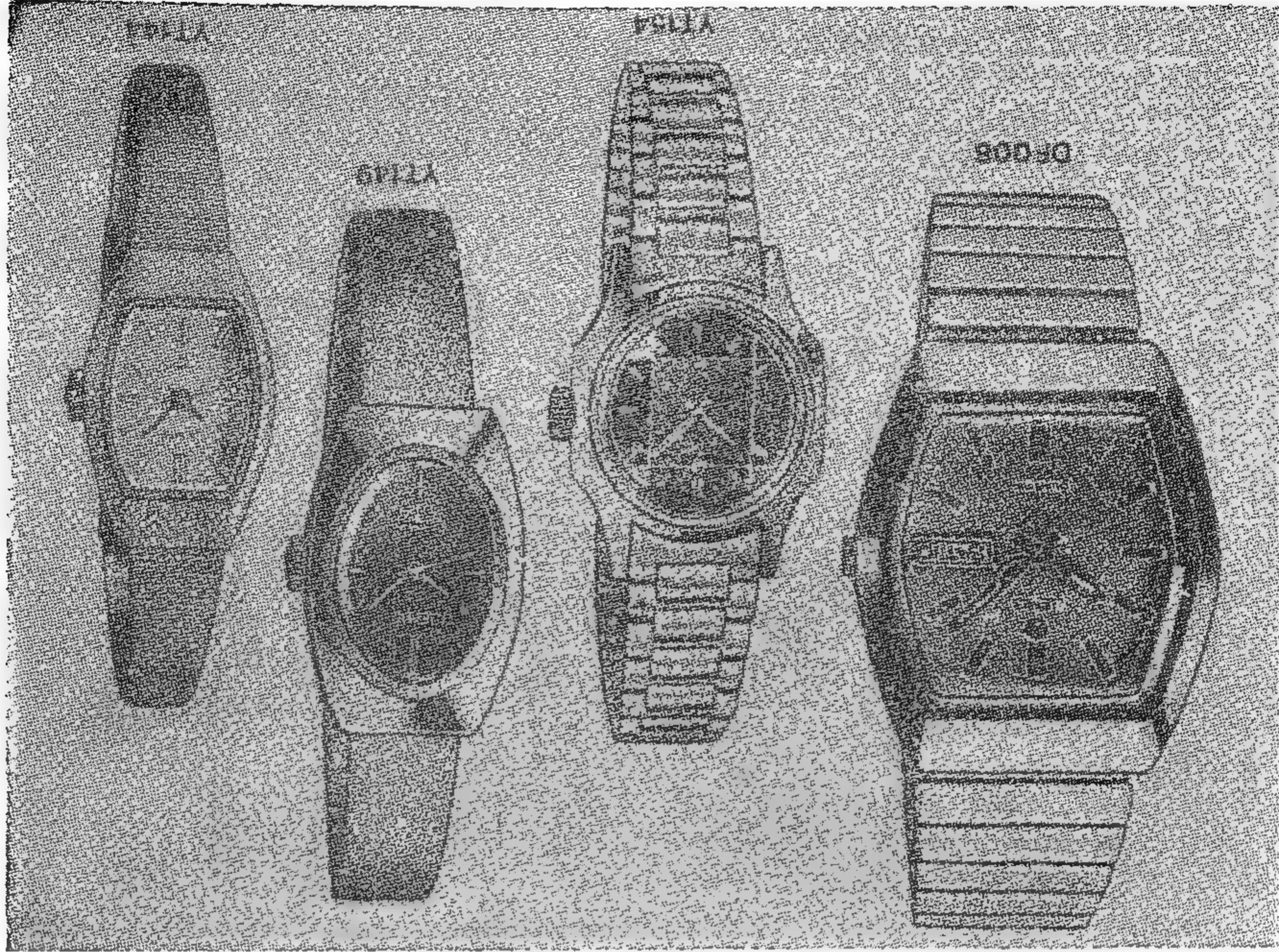
شكل رقم (٧٣) مجموعة من السيارات الحديثة ، وتابلوه  
داخلي لاحداها - انظر كيف ساعد التصميم الصناعى فى الارتقاء  
بشكل السيارة عموما واعطاها جمالا مميزا للقرن العشرين .





شكل (٧٤) واحد من آلات الحفر الحديثة ، التي ابتدعها  
الإنسان لتنوب عن الأصابع الأدمية ، في حمل التربة ، وحفر  
الاساسات - أن تركيبها المميز مثل حى على ربط الفن بالصناعة  
بل واعطاء شخصية مميزة لهذا الكيان المخلق لخدمة الإنسان  
في أغراضه العمرانية .

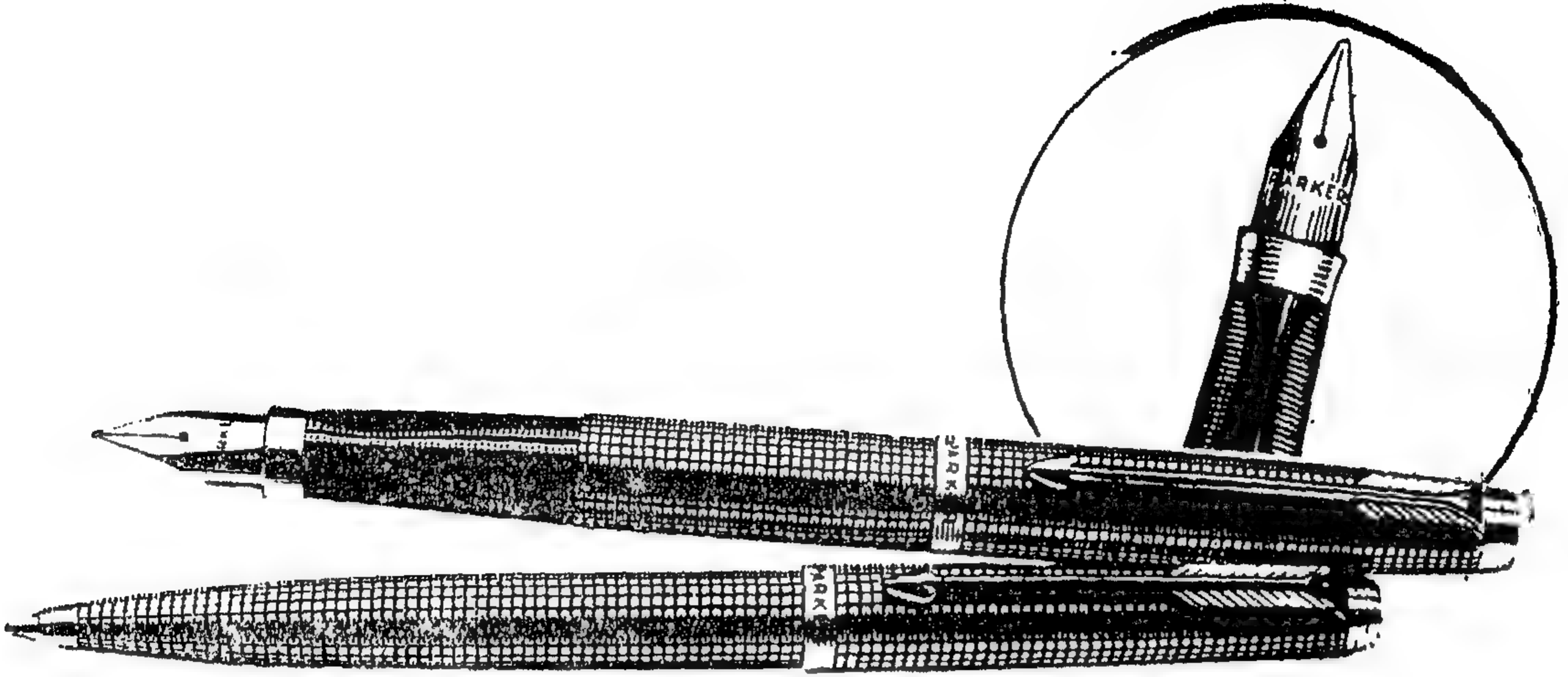




شكل رقم (٧٦٧٥٠) مجموعة من الساعات الحديثة - وكلها خضعت للتصميم الصناعي ولدخل الفن ليعطى مداخل جديدة لشكل الساعة غير التي كانت مألوفة من قبل أنه القرن العشرون بتكنولوجيته المميزة - التي ساعدت الفن أن يلعب دوره في تطور الصناعة .







شكل (٧٧) اقلام حديثة تعطي مثلاً حياً على ربط الفن  
بالصناعة والاقلام توضح جمال التصميم المعتمد على الملامس  
وتوليف خامات مختلفة .

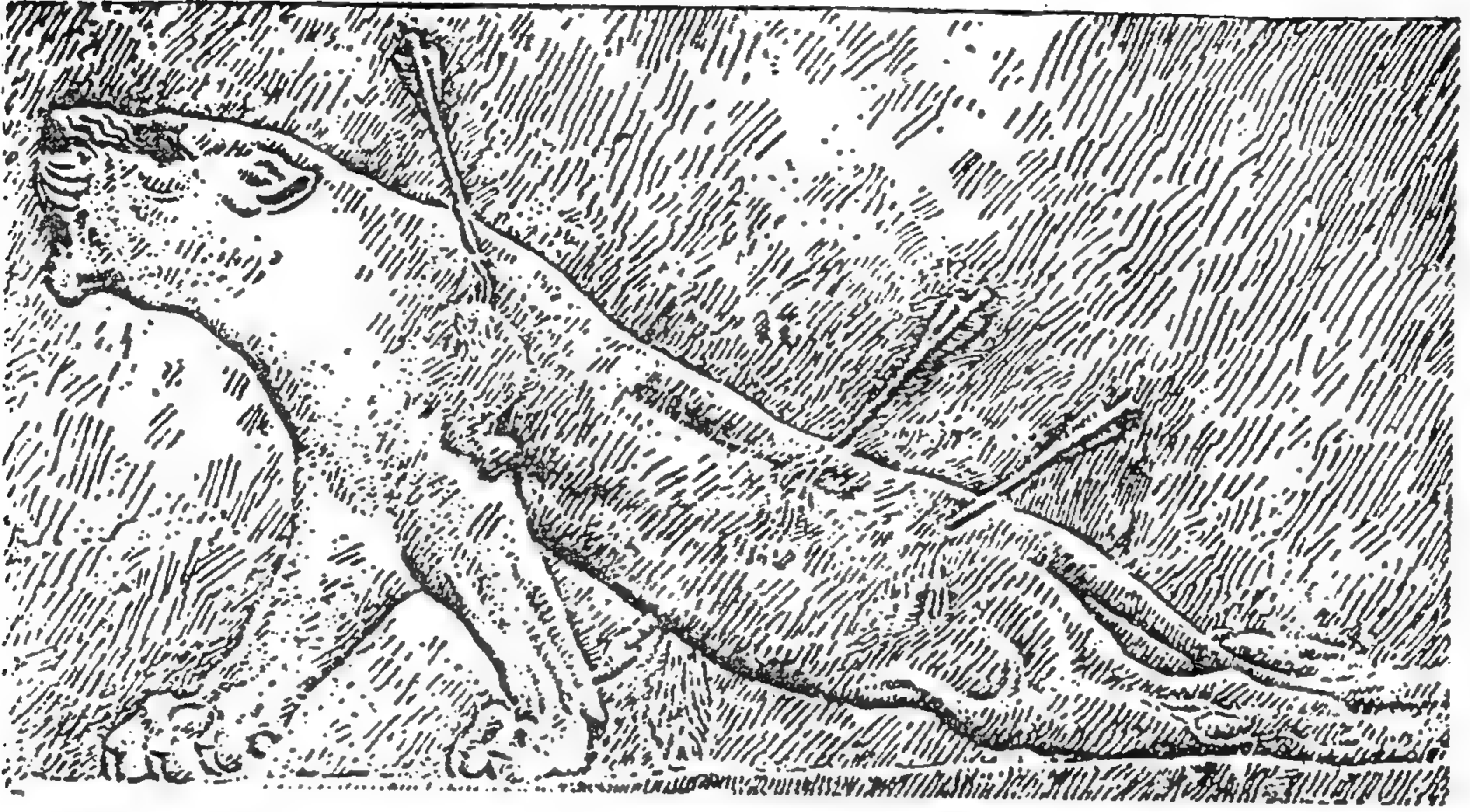


شكل (٧٨) كاميرا حديثة وتتميز بجمال التصميم ، ولها  
كيان مخلق بما يتفق مع الوظيفة ، هذا مثل آخر لربط الفن  
بالصناعة .

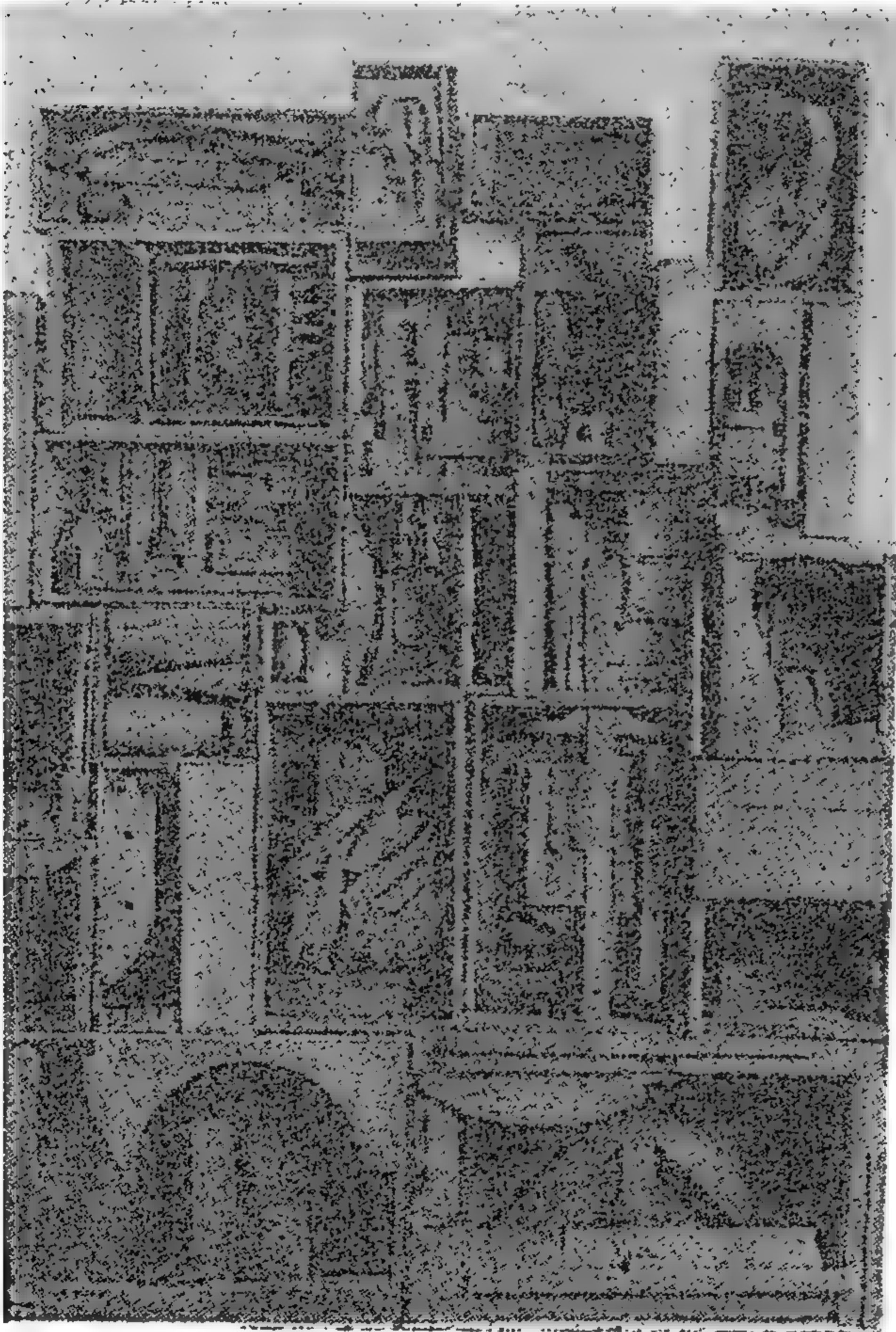


شكل رقم (٧٩) تمثال أسد من الجرانيت القرنفلى صنع  
برعاية توت عنخ آمون ، لمعبد امينوفيس الثالث فى مسولب  
بالسودان حوالى ١٣٥٠ قبل الميلاد . المتحف البريطانى ،  
لندن . هذا التمثال مثل فنى رائع لترجمة الطبيعة ، فمن  
الجائز مضاهاته بالطبيعة ، وسيتضح أن هناك فروق جوهرية  
بينه وبينها ، فالجسم ملخص بعضلات يسيرة ، ولفته قوية ،  
وجلسة كلها عظيمة وكبرياء ، فالتمثال محمل بمعان ادركها الفنان  
من خلال تأمله لعدد من الاسد ، فهو هنا رمز للتحفز ، والقوة،  
والتحدى ، والطبيعة لا تختفى منه رغم أنه يبدو أقرب الى  
التجريد منه الى الصورة البصرية .





شكل (٨٠) حفر بارز « لبؤة مصابة »  
تفصيل من معارك الصيد التي كان يقوم  
بها ملك آشور ، ويدعى « آشور بالنيبال »  
( ٦٦٨ - ٦٣٠ ق م ) ، المتحف  
البريطاني ، لندن .

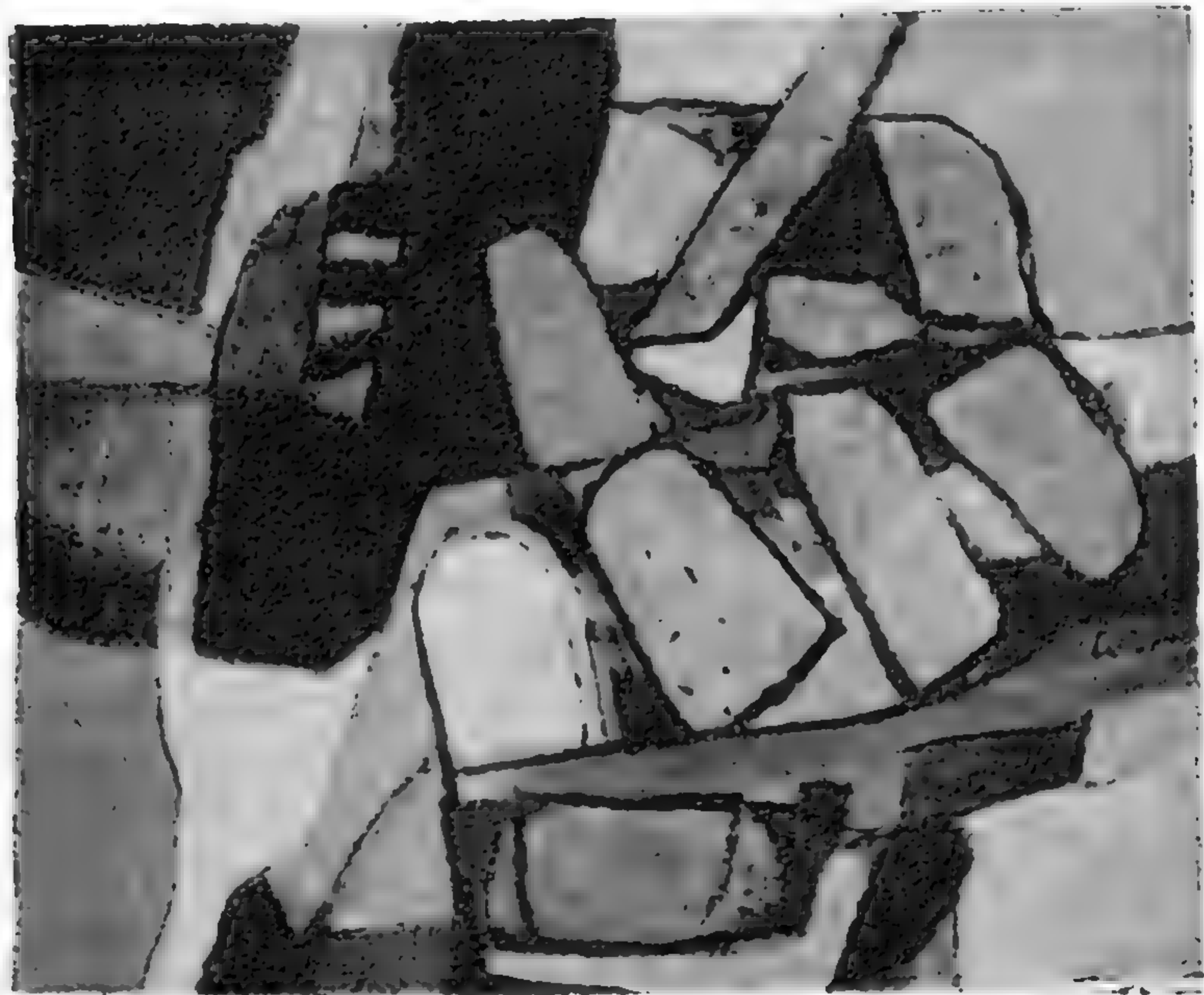


شكل (٨١) لويس نيفلسن - « الحائط  
الاسود » ١٩٥٩ ، طلاء اسود على الخشب  
( ١١٢ × ٨٥ ١/٢ × ٢٥ ١/٢ ) بوصة ،  
متحف التيت بلندن . لاحظ التقسيمات  
المختلفة التي تمثل مستطيلات طويلة  
وعرضية ، وتحتوي كل منها اشكالا متنوعة.  
وتبدو للشكل الكلي النهائي شخصية  
مميزة ، لا تخلو من الحركة والترديدات  
المتنوعة . ان هذه القطعة صورة للنحت  
التجريدي بالفهم المعاصر ، اليس  
قطعا يمكن تصويره ركنا في محل بقالة ،  
أو صيدلة ، أو فاكهة ؟



شكل (٦) بول كلي ( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) - « الصديري الاحمر »  
(مجموعة خاصة) . لاحظ تنوعات  
الخط التي جاءت ثابته فوق  
ارضية متنوعة الالوان ، ومنظمة  
في تكامل مع أشكال الخطوط  
ومعانيها الرمزية .

(١١) موريس لسنيف -  
« تكوين » ( ١٩٥٦ ) - مجموعة  
خاصة . ويظهر فيها تنظيم  
المساحات بأسلوب تجريدي ، وهي  
في عدة اتجاهات يكمل بعضها  
البعض وتخلق وحدة الصورة .







شكل ( ١٤ ) بابلو بيكاسو - « طبيعة صامتة مع جيتار » متحف زيورخ .

شكل (١٧) «بيت موندريان» (١٨٧٢ - ١٩٤٤) - «صراع الخطوط ، الاحمر والاصفر» (١٩٣٧) - متحف الفن بفيلا دلفيا . لاحظ اهتمام الفنان بالتقسيمات الرأسية والافقية ، بشكل واضح . وقد اضاف تنوعا وتجريدا على التقسيمات الاسلامية الواردة في شكل (١٦)







شكل (٢٣) رمبرانت - " رجل مسن على مقعد بليرامين " - تأمل  
توزيع الضوء والظلال وتأثيرهما في بناء الصورة .



شكل (١٨) سنجير - " الصيف " ١٩٥٥ ( مجموعة خاصة ) لاحظ  
تداخل الشكل مع الأرضية بتبادل كل منهما وظيفة الآخر .



شكل (٢٨) جونج دوود (١٨٧١)  
« رأس المسيح » متحف كليفلاند  
للفن بأمريكا .



شكل (٢٩) هنري ماتيس  
« الهمغارية ذات البلوزة الخضراء »  
لاحظ الصيغة البسيطة التي تهيمن  
في طياتها شيئا من ملامح الفنانين  
الفارسي والياباني ولكن بأسلوب  
حديث .



شكل (٣١) فرناند ليجهيه - « امرأتان تمسكان بالزهور » (١٩٥٤) ، متحف التيت بلندن .  
لاحظ الاعتماد بالموضوع عن المظهر الطبيعي رغم امكانية التعرف على مصدره في الطبيعة .



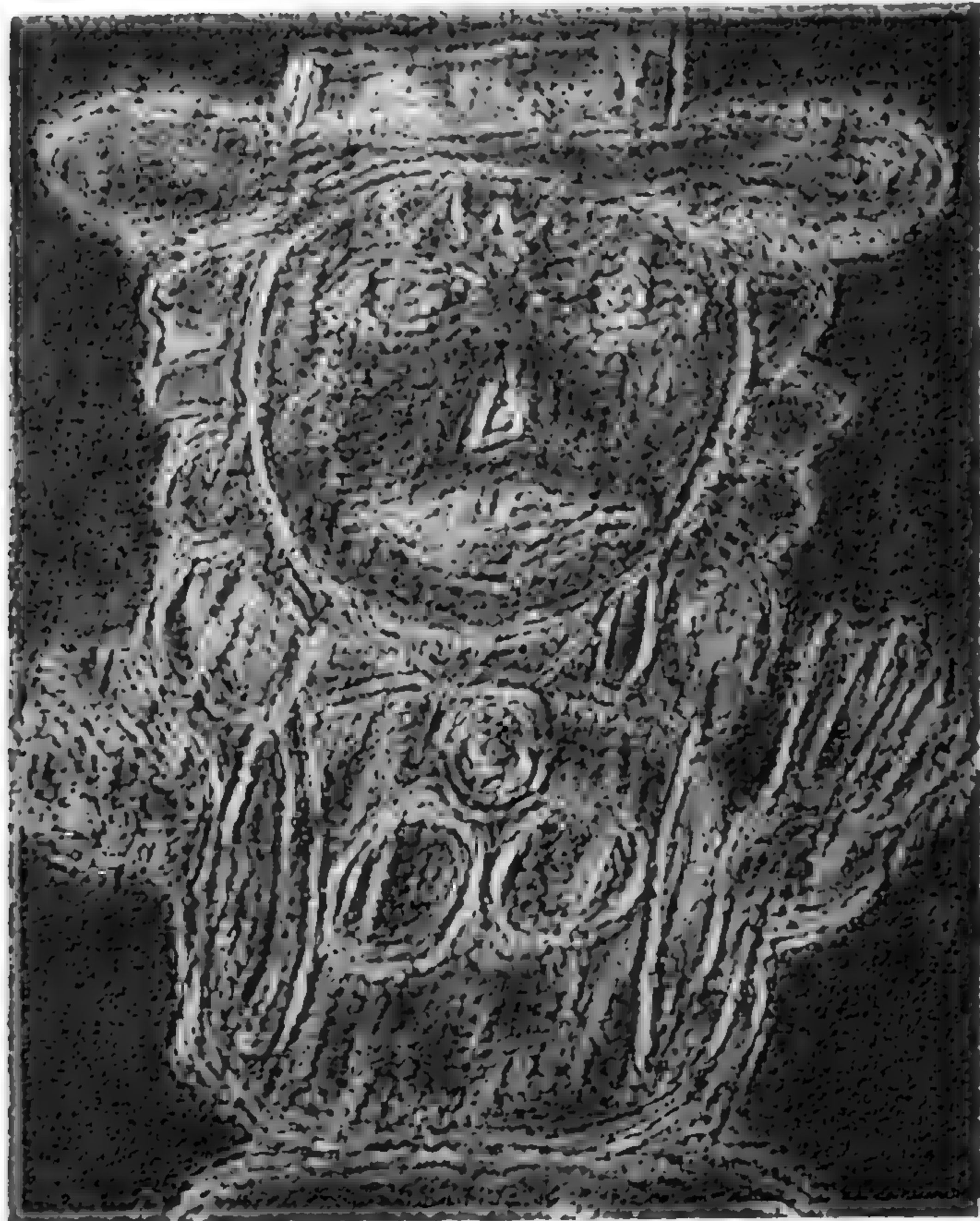
شكل (٣٢) بول سيزان ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) - « البصل والزجاجة » . لاحظ محاولة إيجاد الكتلة في البصل وتكراره الإيقاعي حول الزجاجة .





شكل (٣٦) ابراهام راتز -  
« امرأة تقطع الخبز » ١٨٩٥ -  
متحف المتروبوليتان - نيويورك -  
لاحظ توزيع مراكز الاهتمام في  
اليدين وكتلة الخبز - وفي الوجه -  
وفي الاضواء المنعكسة في اطار  
النافذة وفي البيوت التي تلوح من  
خلالها .

شكل (٣٩) جين دي بوفيه -  
« عقدة بقبقة » ( ١٩٠١ ) ، متحف  
الفن الحديث باستكهولم .





شکل (۴۰) پول کلی - « میناء غشی » (۱۹۳۸) ، متحف کنست بیازل .





شكل (٤١) أميدو مودلياني ( ١٨٨٤ - ١٩٢٠ ) - « صورة  
 قديم سولين » - المتحف الحكومي بـستـجارت ، لاحقـه صـلـق  
 التـمـيـن وبـسـاطـته في اـسـلامـة تـراخـية ، عـيـنـين شـاحـبـتين ، ورقـبه  
 مـورـية ، رـشـم مـلـل ، وـحـرـيـقات في التـمـيـن .



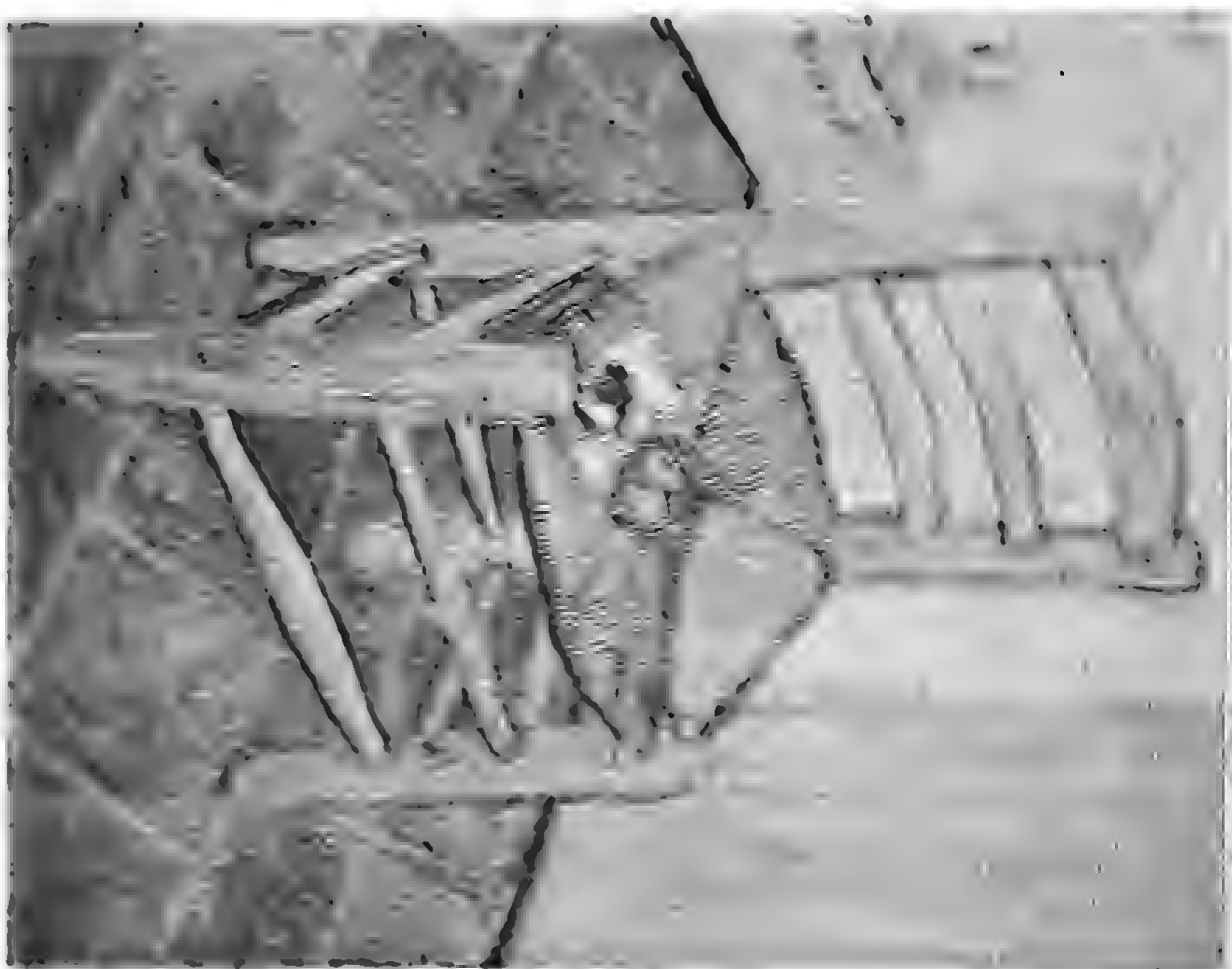
شكل (٤٢) مارك شـجال -  
« زواج برج ايفل » - هذه اللوحة  
تمثل تعدد الرؤى ، المنظر الامامي  
له ارضيته التي تختلف عن ارضية  
الاشجار الجانبية لكنها موحدة  
بطريقة تخدم غرضها وخيالها  
ولا يظهر تناقض فالمستويات  
الثلاث بن امامية الصورة  
والارضية المتوسطة التي يخرج  
منها برج ايفل ، والخلفية التي  
بها الاشجار والسحب صيغت  
كلها في وحدة رغم تنوع المداخل  
لكل منها .



شكل (٤٣) احتفالات بمناسبة  
مولد الامير سالم في عام ١٤٦٩  
متحف فيكتوريا والبرت - لندن  
- لاحظ تعدد الصور في صورة  
واحدة . وهذا مثال لتعدد الرؤى



شكل (٤٤) « جيوجيو دي شريكو » ( ١٨٨٨ - ١٩٧٨ )  
« الميثافيزيقي العظيم » (١٩١٧) . متحف الفن الحديث  
بنيويورك . تأمل الخيال في تكوين هذا النصب ووضعه في هذا  
الفراغ اللانهائي .



شكل (٥٨) فان جوخ - « المقعد الاصفر » لاحظ الإيقاعات  
في وصلات خشب المقعد : في الظهر ، وما بين الأرجل ، وذلك  
في اتجاهاتها القائمة على اتجاهات خطوط بلاط الغرفة ، ثم  
تردد هلالا في الرأسيات المبادية في أرجل المقعد وخلفيته ،  
والباب الجانبي ، وحوض الخضر .



شكل (٤٦) كول ابل - « استغاثة الحورية ١٩٢١ - ٢  
مسورة تحريفية رمزية لوجه انسيبه بوجه الطفل المولود الذي  
بصرخ لأول مرة احتجاجا عند صدامه بالعالم الجديد - الدنيا  
الضاغطة التي يولد فيها ، ولحد من حريته .

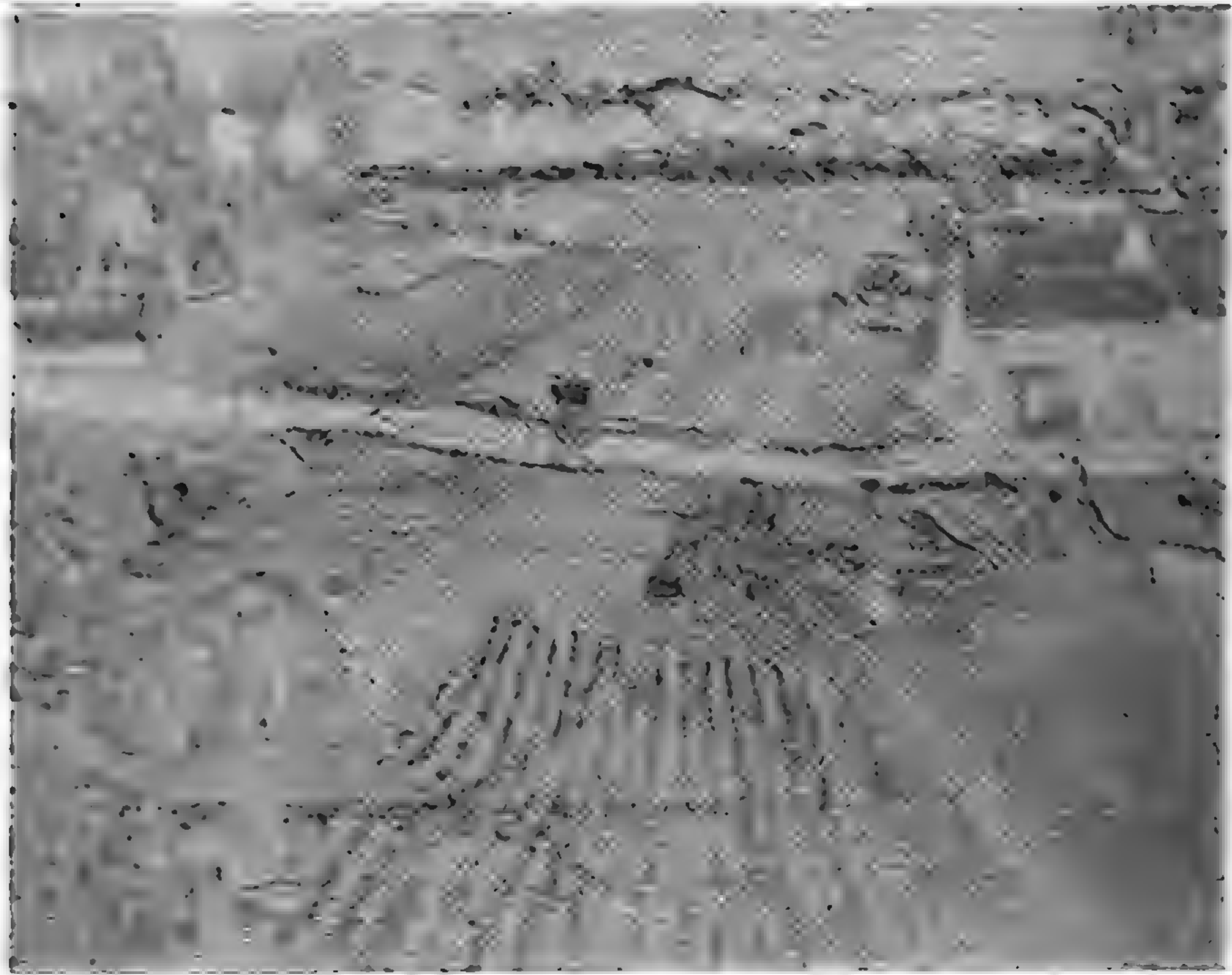




شكل (٦٩) بابلو بيكاسو - دوناس ديفسانو - ١٩٣٩ تأمل كيف استطاع الفنان أن  
يفتح بالظن الطبيعي لهذا النموذج الحي داخل مرسده ، وحواله الى حركة ايقاعية ،  
تتصارع اجزائها ، بينما جانب من اللوحة مازال يحتفظ بطبيعته كالنافذة ، وبألثة الفنان  
الملقة على الجدران ، وتفصيل محرفة هنا وهناك في جسم المرأة الذي انصهر الى فكرة  
او كيان جديد ، هو حصيلة التجربة الابداعية .



شكل (٧٠) ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) - «مونا ليزا»  
جانب من الصورة المشهورة لهذا الفنان الإيطالي ، من مقتنيات  
متحف اللوفر بباريس . تأمل ابتسامتها السحرية ، أنها  
ترتبط بشيء أعمق في نفسية ليوناردو وترجع إلى طفولته  
المبكرة . لم ينجح غيره وحتى أقرب تلاميذه ، إلى تسجيل  
معادل لها ، لاختلاف تكوين كل منهما ، ونشأته .



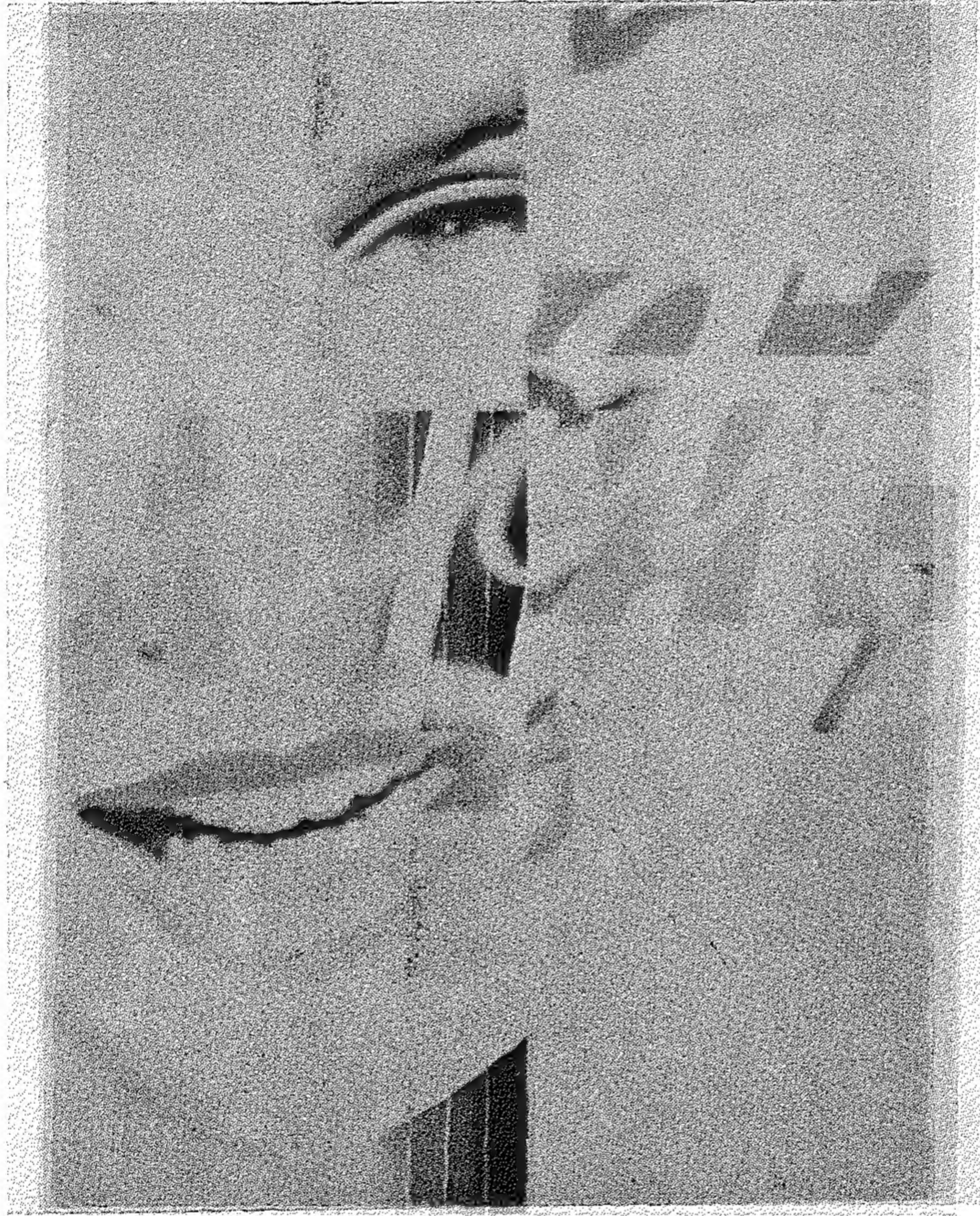
شكل (٦٢) فان جونغ - « منظر طبيعي بالقرب من اويغى » - تأمل الصورة كيف نسجها الفنان باتجاهات متعددة ، يظهر فيها بوضوح توجيه ضربات الفرشة ، وعلامتها ، فمجرى الخطوط كلها مائلة ، الا الخلفية التى اتخذت اتجاها افقيا لتبقى شكل السماء ، ومنطق ابداع الصورة ينطوى على اخلاقيات غير النوع الدراسى المألوف . ان الصورة المبدعة هذه لها قوانينها الاخلاقية الذاتية .





شكل (٦٥) مشكاة من القرن الخامس عشر م ارتفاع ١٣ بوصة ، وهي  
لمبة مسجد تدلى من السقف ، وتضاء بشمعة . أنظر كيف اتخذ الفنان  
المسلم من الخط العربي أداة لزخرفة الزجاج ، وكيفه بما يتناسب مع  
ملء الفراغ بشكل متماسك .





شكل (٦٦) جيمس روزنكويس (١٩٦٢) - «مارلين مونرو» ،  
صورة زيتية مقاس متوسط - متحف الفن الحديث بنيويورك.  
أصبح الموضوع في القرن العشرين بعيدا عن الدين ومستمدا  
مع خيالات من فمها واسمها ، في تركيب تولى حديث .





# أسرار الفن التشكيلي

للدكتور

محمود البسيوني

عولجت تلك الأسرار في ثلاث أبواب رئيسية :  
الأول يتعرض لتشريح بناء العمل الفني : الخط ،  
والمساحة ، والملمس ، واللون ، والضوء ، والحجم ،  
والكتلة ، والفراغ ... الخ . والثاني : يشرح  
طبيعة : الموضوع ، والمضمون ، والاثارة ، والتلقائية ،  
والخيال ، والتجريد ، والايقاع ، والاسلوب ،  
والتعبير ، ونقل الخبرة ... الخ . والثالث : يبين  
صلة الفن التشكيلي : بالحياة ، والصناعة ، والفنون ،  
والأخلاق ، والدين ، والتربية ، والعلم ، والأدب ،  
والفلسفة ، والتحليل النفسي ... على أسس حضارية

ويهتم المؤلف بإزالة الغموض عن تلك العلاقات  
المتعددة بلغة مبسطة ، وصور إيضاحية متعددة ،  
تخدم حاجة المواطن المثقف ، وطالب الفن ، ومعلم  
التربية الفنية ، والناقد ، والفنان ، وغيرهم من  
المشتغلين بمشكلات الفن وفهم خباياه .

والكتاب أحدث ما أنجزه المؤلف بعد سنتين من  
البحث والدراسة ، ويضيف به جديدا للمكتبة  
العربية ، بجانب مؤلفاته السابقة التي حاز بعضها  
جائزة الدولة التشجيعية .

الناشر

عالم الكتب بالقاهرة

٣٨ شارع عبد الخالق ثروت  
القاهرة - ت: ٧٤٦٤٠١

Bibliotheca Alexandrina



0449815